
PODOBA A FUNKCIE SÚČASNEJ SLOVENSKEJ DIVADELNEJ DRAMATURGIE PO ROKU 2000 – PREMOSŤOVANIE ROKOV DEVÄTDESIAITYCH

ELENA KNOPOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

Abstrakt: Autorka v štúdiu upozorňuje na viaceré zmeny, ktoré nastali v slovenskej divadelnej dramaturgii. Súvisia podľa jej názoru s procesmi prebiehajúcimi v širšom kultúrno-spoločenskom rámci, ako aj so zmenenou umelecko-organizačnou funkciou dramaturgie pod vplyvom zmien v divadelnom prostredí. Dramaturgii sa venuje vo všeobecnejšom rovine, pričom otvára otázku postupného príklonu a na druhej strane odpútavania sa od primárne zábavnej funkcie divadla a jeho tendencii podliehať snahe páčiť sa a bojovať o svojho bližšie nešpecifikovaného diváka. Dramaturgiu pritom chápe ako činnosť, ktorú v istom čase na seba preberajú aj iné divadelné zložky (réžia, vedenie divadiel a pod.). Štúdia reviduje a načrtáva, čo spôsobilo odstránenie dramaturgie ako súčasť tvorivého inscenačného procesu i formovania tváre a funkcií jednotlivých divadiel.

Na národnú divadelnú kultúru môžeme nahliadať ako na isté chronotopické kontinuum, ktoré je napĺňané rôznorodou tvorbou individualít či súborov v zmysle ansámblového fungovania tvorcov, ale aj rôznych mimoumeleckých procesov, ktoré na jej podobu vplyvajú. Chronotop ako antropologická kategória v tomto zmysle môže byť podľa vzoru literárneho vedca a kulturologa M. M. Bachtina vnímaná aj ako súbor príznačných udalostí, ktoré sa „tradične či s nevyhnutnou mierou zákonitosti“ v istom špecifickom čase v danom priestore odohrávajú. Dokonca, ak sa nezameriame len na konkrétnu podobu inscenácií a dramatických kategórií, ale nahliadneme na procesy, odohrávajúce sa v divadelnej kultúre z pohľadu času historického zistíme, že určité javy, svedčiace o stave divadla v danom časopriestore a pokusy o riešenie tohto (zväčša neželaného) stavu sa objavujú ako symptomatické, kultúrno-spoločenské či umelecko-spoločenské znaky naprieč dejinami a sú pomerne ľahko identifikovateľné. Z kontinuálneho pohľadu by sa dalo hovoriť aj o možnosti chronotopickej diagnostiky divadla v závislosti od mimoumeleckých dejov. Ako príklad môžeme uviesť popularitu divadelného umenia v porovnaní s inými umeleckými druhmi, jeho tendencie k žánrovým, formálnym a druhovým vymedzeniam, dokonca k istým preferovaným témam a ich spracovaniu, ale aj k podpore divadelného umenia, jeho rozvoja či profesionalizácie (a to aj vrátane podpory a popularity umeleckého školstva). To všetko sa deje s jediným cieľom, aby divadlo prežilo a prilákalo si svojho diváka (v súčasnosti v jeho dennej prevádzke a v sieti ostatných divadiel) – niekedy čo najširšie „masy“, inokedy sa profiluje ako zoskupenie pre subkultúrne publikum či „triedna či stavovská divácka“ inštitúcia. Čas a priestor divadelnej kultúry istého národa sa teda stávajú miestom vzniku príznačných umeleckých iniciatív, alebo naopak stagnácie, v istom časovom úseku predstavujúcich dôsledok rôznych súbežných či dobiehajúcich procesov a zmien, odohrávajúcich sa zdanlivo mimo divadelný kontext.

Mimodivadelné procesy totiž vždy veľmi úzko korešpondovali s dianím ako reakciou na ne vo vnútri divadelného priestoru – tak v oblasti organizačno-prevádzkového fungovania ako aj v oblasti tvorivých snažení a výstupov. Každá zmena, ale aj pretrvávajúce kontinuum (ako výraz pestovanej tradície) vzbudzuje vo verejnosti aj isté očakávania a spoločnosť prirodzene kladie nároky na umelecké formovanie, kvalitu a podobu diel. Pre dramatické texty a divadelné inscenácie (ale aj pre fungovanie divadiel ako inštitúcií) je príznačné, že do istej miery podliehajú a prispôsobujú sa spoločenskému dopytu, no na druhej strane prichádzajú s novými impulzmi. V istých obdobiach tak vystúpili do popredia výrazné črty, charakteristické prvky tvorby, ktoré sa stali predpokladom vzniku viac či menej vypuklých tendencií, poetík, štýlov či dokonca celých epoch.

Ak sa teda na Slovensku od istého času v repertoároch štátnych a VÚC divadiel stretávame s príklonom ku komediálne ladeným inscenáciám, minimálne vážnym témam nesmie chýbať filter irónie či sarkazmu, k štúdiovým hrám, k inscenáciám, v ktorých absentuje rozmer aktuálnej spoločenskej klímy či sebareflexie, ak sa dostávame k reinterpretácii osvedčeného klasického repertoáru z predchádzajúcich čias a ak sa postupne dostávame k inscenáciám, v centre ktorých stojí nefungujúca rodina či vzťahy (aj tie partnerské) svedčí to zrejme tak o zmenených spoločenských súradniciach oproti predchádzajúcemu (predprevratovému) obdobiu, ako aj zmenenom spoločenskom fungovaní a prirodzene na to nadväzujúcich umeleckých zmenách divadla a jeho spoločenských funkcií. Ak by sme spoločenské procesy súvisiace s novým milénium (vrátane politicko-ekonomických) nazvali ako „krízové“, mohli by sme istú etapu divadelného vývoja na Slovensku nazvať divadlom spoločenskej (či kultúrnej) krízy?

Svetové divadlo našich dní sa pritom snaží postupne obracať dramaturgiu od prezentácie divadla k vytváraniu kontaktov alebo vzťahu diváka s témou, najmä s takou, ktorá ho v jeho realite obklopuje. Ani divadlo nového milénia teda nechce fungovať samo pre seba, ale zo svojej podstaty sa snaží postupne smerovať umelecké i mimoumelecké aktivity smerom v našich posttotalitných podmienkach k novo sa konštituujúcej spoločnosti.

Na margo podobných úvah sa pre časopis *Kød* vyjadril dramaturg kultúrneho centra Stanica Žilina – Záríečie Martin Krištof: „*Divácku krízu možno pomôže vyriešiť kríza ekonomická: možno ľudia začnú vnímať aj iné ako ekonomické hodnoty. (...) Akoby sme nemali vyššie plány a méty. Zlí sú tí druhí. Nekritizujú sa vlastné vody. Platným zákonom je vyhováranie sa na nepodporu, krízu, politizovanie. Mám však pocit, že hlavným problémom je absencia sebareflexie. (...) V súčasnom umení sa dostávajú stále viac do popredia sociálne prvky na úkor estetických.*“¹

Na Slovensku sa stretávame v kritických reflexiách o stave našej súčasnej divadelnej tvorby a kultúry s „magickým“ rokom 1989 ako momentom očakávaného zlomu. Respektíve sa apelovalo na to, aby sa ním stal, aby bol bodom obratu nasmerovaným v ústrety odpútaniu sa od v poprevratovom čase negatívne vnímaných modelov minulosti, teda fungovania v rámci istých dobových zvyklostí (ich náhle rušenie a odmietanie sa mimochodom časom ukázalo ako nie práve najšťastnejšie riešenie a posť – napr. existencia a podoba zabehnutých festivalov, časopisov, tvorivo-kritického

¹ GRUSKOVÁ, Anna; ČIRIPOVÁ, Dáša – KRIŠTOF, Martin. Rozvíjanie vnímavosti a kreativity. [Rozhovor]. In *Kød*, 2009, roč. 3, č. 5, s. 5.

dialógu). Očakávalo sa, že vzhľadom na otvorenosť divadelného priestoru, nastúpi v rýchlom tempe nová tvorivá energia, reagujúca na nové podnety a výzvy, prinášajúca nové poetiky a inscenačné tvary, reflektujúca nové témy, a to aj také, ktoré budú z nadhľadu a odstupu (ale otvorene) vyhodnocovať našu minulosť. Len rozčarovane sa prijímal fakt, že nijaké radikálne posuny smerujúce k zrodu nových tém či foriem nenastali a len veľmi pomaly a postupne sme sa na ploche drámy a divadla vyrovnávali s novo nastolenou situáciou a jej možnosťami. Skôr sme nachádzali oslabené styčné body s našou divadelnou minulosťou, konkrétne s dianím v oblasti alternatívneho divadla na sklonku minulého storočia.

V súvislosti s uvažovaním o situácii v súčasnom slovenskom divadle a dráme sa veľmi často a poučene dostávame k medzníku 60. a 70. rokov minulého storočia, kedy sa u nás v podstate završuje proces profesionalizácie divadelného prostredia a spúšťajú sa rôzne alternatívne iniciatívy, ktoré mali silu osloviť odbornú i širšiu verejnosť. Tie súviseli najmä s pokusmi opustiť konvenčný divadelný priestor, hľadať a overovať nové možnosti divadelnej komunikácie, nachádzať nové výrazové prostriedky, sprostredkovať poetiku generácie i názorovo spriaznených tvorcov, byť spoločensky angažovaným zoskupením divadelníkov i divadlom. Zakladali sa divadelné štúdiá, tzv. poddivadlá pri stálych štátnych divadelných scénach ako priestory pre alternatívnu tvorbu a experiment. Svoju zlatú éru zažívali divadlá poézie, DMJF a študentské divadlá. Z týchto zdrojov čerpá v mnohom svoju podobu divadlo v podstate až po súčasnosť, minimálne sa snaží o podobnú filozofiu divadelnej tvorby, alebo po nej divadelná verejnosť volá.

Popri tom samozrejme stále jestvovala inšpirácia tzv. hlavným prúdom tvorby, ktorej kvality dodnes rezonujú vo verejnosti napr. v podobe odvážnych dramaturgických výkladov a aktualizácií, umelecky hodnotných inscenačných tvarov, zvukných mien režisérskejších, hereckých či scénografických osobností.

Napriek vyššie spomenutému a na slovenské pomery živému divadelnému ruchu v druhej polovici minulého storočia sa však, po uznanom generačnom medzníku Divadla na Korze, dodnes nepodarilo vytvoriť ďalšiu tzv. tretiu hereckú, režijnú či vôbec divadelnú generáciu tvorcov. Aj keď sme aj po zániku Divadla na Korze evidovali v našom divadelnom priestore viacero invenčných pokusov, ktoré smerovali k spoločnej poetike súborového charakteru, k istému novátorstvu vo voľbe výrazových prostriedkov, a to aj na pôde dnešných nezávislých divadelných tvorcov nového tisícročia, nemožno celkom hovoriť o ich generačnej výpovedi, teda o jasne artikulovanom umeleckom názore a spoločenskom postoji novej generácie, ktorú spája spoločné divadelné cítenie. Výnimku, minimálne podnet na zamyslenie, prinášajú dva fenomény, a to Uhlárovo divadlo Stoka a Klimáčkovo divadlo GUnaGU, resp. predovšetkým ich tvorba spadajúca do obdobia konca minulého storočia.

Vo všeobecnosti sa však deväťdesiate roky minulého storočia dajú považovať za éru nestability slovenského divadelného života a za obdobie akéhosi útlmu prekvapivej kreativity, keď do popredia vystúpilo skôr niekoľko negatívnych javov, s ktorými sa vyrovnávame dodnes.

Mám na mysli konkrétne to, že v spomenutom období došlo v inscenačnej oblasti k až tragickej strate mnohovrstevnatosti divadelného videnia, akoby sa vytratili osobnosti rozmanitých poetík a divadelných prístupov, a to aj na úrovni alternatívneho divadla. Akoby tvorcovia zrazu nevedeli nadviazať na pozitívne odkazy diva-

delného nepokoja z minulosti a obohatiť ich novým duchom času.² Rovnako však nedokázali na ruinách starého toto radikálne odmietnuť a priniesť čosi progresívne. Divadlá neinscenovali hry starších ani nových domácich autorov. Aj nová dráma si len postupne hľadala svojich autorov, témy, inscenátorov a výraz – teda svoje miesto v divadle.

Bolo to obdobie, kedy na naše javiská prenikali importované texty prevažne štúdiového charakteru, často povážlivej kvality (išlo o hry, ktoré nakrátko zarezonovali v okolitých krajinách ako trend, prípadne odskúšaný, dobre fungujúci titul, no nepriniesli nijaký výraznejšie do divadelných dejín zapísaný medzník, medzinárodný záujem o ne sa vzápätí po ich niekoľkonásobnom uvedení vyčerpal) a zamestnávali sme sa zvyškovou energiou autorského divadla či rôznymi reinterpretáciami starých tém a textov. Následkom zvláštnej divadelnej izolácie a zmätočnej „slobody“ sa ruka v ruke s ekonomickými transformáciami dostávame až k prerušeniu komunikácie na osi divadelní tvorcovia – kritika a celkovo k bolestivej strate kontinuity divadelného povedomia.

Avšak, aj takýto stav a generačná absencia vypovedá mnoho o tom, aké možnosti malo slovenské divadlo v jeho vyrovnávaní sa so zmenami v kultúrno-spoločenskom rámci a aké úlohy stáli a stále stoja pred modernou dramaturgiou štátnych, VÚC, mestských, ale aj neštátnych nezávislých divadiel.

V kontexte súčasného slovenského divadla je možné premýšľať o podobe a funkciách dramaturgie dvojakým spôsobom. Z pohľadu internej dramaturgie konkrétneho divadla, ktorá by mala zostavovať repertoár, hľadať nové kontextualizácie jestvujúcich textov a oslovovať hosťujúcich umelcov s ohľadom na vnútorné vývinové procesy a potreby v divadle, ale aj kreovať čitateľnú tvár svojho divadla vo vzťahu k divákovi v danom kultúrnom prostredí. Ide teda o takú dramaturgiu, ktorej by nešlo o „montáž atrakcií, výber efektívnych titulov, ktoré by divákov prilákali nejakou „návnadou“, ale o cielavedomé uvažovanie o reprezentatívnej problematike dneška a o hlbších myšlienovo-typologických filiaciách medzi jednotlivými titulmi.“³

Druhý pohľad predstavuje tzv. praktická dramaturgia, teda spolupráca dramaturga s režisérom (prípadne prekladateľom, výtvarníkom,...) na dramaturgicko-režijnjej interpretácii diela, na konkrétnej inscenačnej podobe vybraného titulu či titulového „seriálu“. Malo by v prvom rade teda ísť o prácu prinášajúcu výpoveď tvorcov, sprostredkujúcu tému či ideu (najlepšie takú, ktorá by bola spoločná a dôležitá pre tvorcov i divákov), pri čom by sa nemalo zabúdať na to, že ide aj o odovzdanie istej dôležitej správy v aktuálnom čase, na konkrétnom mieste divákovi. A tu sa dostávame k dôležitej funkcii dramaturgie, artikulovať jasne svoje zámery, tak vo vzťahu k divadelnému kontextu ako aj k divákovi. Samozrejme, spomenuté dva pohľady nie sú ničím novým a vždy predstavovali spojené nádoby. Dôležité je, ako spolu korešpondujú.

Aký je teda stav súčasnej slovenskej činohernej dramaturgie po roku 2000? Stanovujeme si za cieľ upozorniť len na niekoľko najvýraznejších črt, prejavujúcich sa

² K takémuto súkromnému postrehu o stave slovenského profesionálneho divadla v danom období prichádza aj režisér Roman Polák v rozhovore s Julianou Beňovou a Dášou Čiripovou: BEŇOVÁ, Juliana, ČIRIPOVÁ, Dáša – POLÁK, Roman. Žijeme vo vyprázdenom čase. [Rozhovor]. In *Koľko konkrétne o divadle*, 2011, roč. 5, č. 6, s. 3.

³ ŠIMKOVÁ, Soňa. *Matka alebo rodinný seriál pokračuje*. Dostupné na <<http://www.theatre.sk/isrecenzie/139/97/MATKA-alebo-RODINNY-SERIaL-POKRAcUJE/?cntnt01origid=97/>>. [cit. 21. 05. 2012].

vo fungovaní dramaturgie v jednotlivých profesionálnych štátnych a VÚC divadlách (s výnimkou divadiel národnostných menšín a bábkových divadiel), uvedomujúc si fakt, že nezriedka ide o aktivity procesualného charakteru, ktorým čosi predchádzalo, a na ktoré by sa malo v budúcnosti prípadne nadväzovať.⁴

Aj oblasti uvažovania o profilácii súčasnej dramaturgie na Slovensku narážame na deväťdesiate roky minulého storočia, kedy vystúpilo do popredia niekoľko negatívnych javov zásadného charakteru, s ktorými sa vyrovnávame dodnes. V prepojení na spoločensko-hospodárske, neskôr ekonomické a kultúrne zmeny (životný štýl) zaznamenávame posunutý vzťah verejnosti k divadelnému umeniu, ktorá oň prestáva prejavovať imanentný záujem. Zaiste to bolo spôsobené aj stratou spoločnej témy či hodnôt a väčšou konkurenciou tzv. komerčného filmového a televízneho priemyslu. Kým napr. divadlo a dramaturgia predprevratového obdobia nachádzali styčné body s človekom svojej doby najmä v prepašovaní zakázaných či podvratných významov do preferovaných výkladov, a práve v možnosti ambivalentného čítania podávaných správ sa nachádzala hravosť a príťažlivosť divadla, odkazujúca na spoločne zakúšanú realitu, spoločnú víziu či postoj, nové spojivo divadla s divákom sa hľadalo dramaturgii len veľmi ťažko.

Dramaturg Martin Kubran sa k tejto téme, zasadzujúc ju letmo do medzinárodného kontextu vyjadril takto: „V polovici 90. rokov sme mali spoločné témy. (Má na mysli témy s okolitými európskymi divadelnými kultúrami. Pozn. aut.) Naše štáty prechádzali najväčšou politickou, ekonomickou premenou, rovnako sa účtovalo s minulosťou, rovnako sa hľadalo „nové miesto“ v Európe, formoval sa hodnotový rebríček spoločnosti, nadväzovalo sa na spretrhanú tradíciu, otvárali sa trezory a archívy... (...) Traumami minulosti a nostalgiou dodnes otravujú divákov v Avignone, Edinburgu, predovšetkým však (okolité krajiny) sformovali nový vývesný štít veľkých divadelných kultúr, takže sú aj na diaľku rozpoznateľní a prijímaní ako veľvyslanci. A doma sú potom rešpektovanými autoritami, spoluvytvárajú konkrétnu kultúrnu politiku štátu bez toho, aby sa do politiky namočili. (...) Obzor aj ambície slovenských divadelníkov sa fakticky zúžili na to prežiť.“⁵

Divadlo jednoducho prestalo byť nositeľom étosu, prestalo sa zaoberať hľadaním morálky nového človeka, nevolalo ani po zodpovednosti, neotváralo spoločensko-politickú ani umelecko-spoločenskú diskusiu.

Okrem toho deväťdesiate roky priniesli aj degradáciu systematickej, koncepcnej, umeleckej a formujúcej funkcie dramaturga, ale aj stratu statusu interného dramaturga či režiséra, ktorí by spomenuté funkcie dôsledne naplňali. Divadelný priestor sa začal naplňať umelcami na voľnej nohe, ktorí kočovali z divadla do divadla, ponúkajúc atraktívny titul, alebo prijímajúc zo strany predstaviteľov daného divadla

⁴ Ak chceme popisovať a hodnotiť súčasné javy, nesmieme ich samozrejme vnímať oddelene, ale naopak vo veľmi úzkom vzťahu k historickému vývoju vo vnútri divadelnej kultúry, divadelnej tvorby, a to všetkých jej zložkách – počnúc literárno-dramatickou, cez inscenačnú, ktorú by sme mohli rozdeliť na režijnú či interpretačnú a hereckú, až po výtvarnú, hudobnú atď. Hoci sa táto štúdia orientuje predovšetkým na tvorbu po roku 2000, netreba toto časové určenie vnímať ako bod, znamenajúci nejaký zlomový moment či obrat. Ide o pomocné určenie a vymedzenie priestoru na úvahy o umeleckých podobách a umelecko-spoločenských funkciách slovenského divadla nového tisícročia. Stanovujeme si za cieľ postrehnúť a popísať tie najvýraznejšie tendencie prejavujúce sa v inscenačnej tvorbe v rokoch 2000 – 2010, uvedomujúc si, že často ide o nadväzujúce/ pokračujúce aktivity a iniciatívy tvorcov.

⁵ KÍČIŇOVÁ, Miriam – KUBRAN, Martin. Bez názvu. In *Kod konkrétne o divadle*, 2012, roč. 6, č. 8, s. 5.

titul nimi navrhovaný. Niekedy sa hosfovania opakovali, inokedy to bola len krátkodobá návšteva. Často však súkromné a egoistické umelecké ambície prevažovali nad koncepcnosťou a pestovaním vzťahu s divákom konkrétneho regiónu. Divadlá pod vplyvom organizačných zmien a zmeneného systému financovania začali bojovať o peniaze a svojho diváka – akéhokoľvek, často v ich ponímaní klasifikovaného ako „priemerný“ divák (teda divák predstavujúci konzumenta či komunikátora istej nivelizovanej umeleckej úrovne diel), alebo aj tzv. špecifický divák, ktorý bol v (regionálnych) predstavách divadiel schopný prijímať len menej náročné tituly, výklady a inscenačné formy.

Režisér Marián Amsler reflektoval túto situáciu v roku 2008 nasledovne: *„Stále robíme divadlo tak, aby sa páčilo ľuďom. Do istej miery je to dôležité, pretože, načo by sme ho inak robili? Musíme o diváka bojovať. Komercia však tento boj stále vyhráva. Je to taká schizofrenická situácia. Dlhoo, dlho sme boli zvyknutí na istý druh umenia a mladá generácia zasa umenie nepovažuje vo svojom živote za dôležité. Je to tým, že ponúknutá kvalita v skutočnosti umením nie je? Možno my, divadelní tvorcovia, nemáme odvalu, bojíme sa byť iní, aby nás nevypískali.“*⁶

V druhej polovici úvodného decénia nového milénia sa síce posilňuje vedomie o dôležitosti dramaturgie a réžie pri profilácii konkrétnych divadiel, ale zmeny sa darí presadzovať len veľmi pomaly.

K danej problematike sa vo svojom príspevku *Polákove Tri sestry alebo koniec dramaturgie na Slovensku* vyjadruje aj bývalá dramaturgička, riaditeľka medzinárodného festivalu Divadelná Nitra Darina Kárová:

„Na Slovensku prišlo po roku 1989 k zaujímavému javu. Funkcia dramaturga sa v divadlách nezrušila, ale dramaturgia ako rozmer interpretácie, cesta k čítaniu a tvorbe významov hry a inscenácie, ale predovšetkým ako systematická koncepcná činnosť na pôde divadla, na budovaní jeho jedinečného profilu, sa vytráca. Súvisí to jednak s atrofiou postavenia dramaturga (aj v dôsledku averzie k ideovému ukotveniu repertoáru divadla vypestovanej za minulého režimu), ako aj s posilnenou kompetenciou vedenia divadiel a dominantnosťou režisérov.“

Citát upozorňuje na niekoľko dôležitých faktov. V prvom rade ide o posilnené kompetencie vedenia divadiel, ktoré často podliehajú komerčným a prevádzkovým tlakom a taktiež osobnému vkusu a presvedčeniu. V druhom rade sa stretávame s pretrvávajúcim trendom režisérskeho divadla. Jednotlivé divadlá čiastočne stále preferujú fungovanie na tzv. projektovej báze (hosťujúci umelci – režisér, scénograf, často aj herecké „hviezdy“ ako základ prinášanej inscenácie), a tak sa repertoár tvorí aj pod vplyvom ponuky zo strany hosťujúcich režisérov, ktorí si so sebou do divadla privádzajú svojich dramaturgov, avšak niekedy bez znalosti širších súvislostí a bez ambícií pracovať dlhodobejšie so súborom a divákmi.

Samozrejme, poznáme aj také typy divadiel, ktoré fungujú ako dobre nastavené staggiony s obmedzeným počtom umeleckých pracovníkov. Prevádzka a vedenie divadla zabezpečuje taký výber titulov a umelcov, ktorý im priláka platiacich divákov. Žijú v podstate z toho, že tvorcovia prichádzajú zvonku a v súčinnosti s nimi prichádzajú aj nové možnosti ako robiť divadlo. Takýto prístup si však vyžaduje vedúcu osobnosť, ktorá určuje presný smer a jednotlivými sezónami pokračuje vo vytýčenej ceste, čím na druhej strane zabezpečuje divadlu stabilitu.

⁶ MALITI, Romana; VANNAYOVÁ, Martina – AMSLER, Marián. Divadlo je aj o stretnutí na správnom mieste v správnom čase. [Rozhovor]. In *Koľko konkrétne o divadle*, 2008, roč. 2, č. 2 – 3, s. 5.

V slovenskom prostredí však na seba narážajú dve úsilia – internej dramaturgie divadla budovať vlastný profil konkrétneho divadla voľbou titulov a v tejto motivácii aj ďalej s hosťujúcimi režisérmi pokračujúcou snahou o sprostredkovanie/artikulovanie vlastnej témy/postoja a takpovediac prevádzkový či s istým nadsadením povedané režijný a riaditeľský diktát. Mnohí režiséri sa v rozhovoroch vyjadrili, že šli hosťovať jednoducho tam, odkiaľ prišla ponuka.

„Po skončení VŠMU som réžie v konkrétnych divadlách neplánoval. Šiel som tam, odkiaľ prišla ponuka. (...) Faktom však je, že v 90. rokoch minulého storočia sa Slovensko nachádzalo vo veľmi zvláštnej situácii. Divadlá neprijímali absolventov, šlo sa za osvedčenými menami. Mladí nemali šance a ani výzvy ísť robiť divadlo.“⁷

Ďalší prístup predstavuje vyrovnávanie sa s nejakým vymysleným dramaturgickým plánom, ktorý nasilu presadzoval titul, nevyhovujúci režijnému tímu alebo konkrétnemu režisérovi. Potom prirodzene dochádzalo k oslabenej komunikácii s hereckým súborom i divákmi. Režisér Michal Vajdička sa v tomto duchu v rozhovore ďalej vyjadruje aj v jeho ponímaní k splyvaniu dramaturgickej koncepcie/ dramaturgického formovania divadla s dramaturgickou koncepciou či formovaním divadla režijnými osobnosťami.

„Napríklad kedysi, za éry môjho otca, mal Miloš Pietor ako šéf v martinskom divadle až troch režisérov. Dnes sa ich divadlá zbavujú. To sa mi zdá absurdné; nejde len o to, že divadlo tým stráca dramaturgickú koncepciu, ktorú režisér prináša, ale najmä, že herecký súbor stráca istotu v konkrétnom človeku, ktorý by mohol a mal ten súbor nejakým spôsobom formovať.“⁸

Hosťujúci režiséri (ich tímy, pozostávajúce zväčša okrem akceptovaného, v lepšom prípade osobnostne spriazneného dramaturga ešte zo scénografa či autora hudby) až postupom času, pod vplyvom niekoľkonásobných hosťovaní nachádzali cesty, ako s hercami a divákmi komunikovať, nielen presadzovať svoje požiadavky.

Režisérov, ktorí výrazne ovplyvnili podobu nami sledovaného obdobia a oblasti predstavujú najmä mená ako Marián Amsler, Rastislav Ballek, Martin Čičvák, Soňa Ferancová, Dodo Gombár, Viktor Kollár, Edo Kudláč, Michal Spišák, režisérmi dramaturg Svetozár Sprušanský, Anton Šulík, ďalej, Michal Vajdička, Kamil Žiška, ale aj ďalší. Niektorí z nich našli uplatnenie v Čechách a na Slovensku môžeme dnes ich tvorbu sledovať skôr v podobe hosťujúcich réžií. Popri nich s často nemalým invenčným vkladom stále tvoria aj predstavitelia staršej generácie, ako napr. Jozef Bednárík, Matúš Olha, Roman Polák, Juraj Nvota, Ján Sládeček, Lubomír Vajdička. O slovo sa s pozitívnou odozvou hlási aj najmladšia generácia, ako napr. Lukáš Brutovský, Ján Luterán, Adriana Totiková a.i.

Viaceri režiséri mladšej generácie prízvukujú, že k dôležitým črtám ich tvorby patrí téma, možnosti oslovenia zvolenou témou či ponuka výpovede ako posolstva pre ďalšie premýšľanie divákov. Ďalej sa snažia pomenovať dramatickú situáciu, načrtnúť ju v priestore a ponechať hercom slobodu tvorby, avšak v nimi vymedzených mantineloch – štruktúra inscenácií teda býva vopred pripravená. Pre ich tvorbu je typická oscilácia medzi abstraktným a konkrétnym, všeobecným a intímnym, raci-

⁷ OZÁBALOVÁ, Ivica – ŽIŠKA, Kamil. Divadlo má hľadať vnútornú pravdu javiska... [Rozhovor]. In *Kod konkrétne o divadle*, 2008, roč. 2, č. 10, s. 2, 4.

⁸ DACHO, Miro – VAJDIČKA, Michal. Divadlo je pre každého. [Rozhovor]. In *Kod konkrétne o divadle*, 2009, roč. 3, č. 9, s. 4.

onálnym a intuitívnym, realistickým a fiktívnym. Len málokto si však trúfli zaujať vyhranený osobný či občiansky postoj prostredníctvom zvoleného titulu a jeho inscenačnej podoby, o inscenačnom či tematickom slede s istou logikou postupnosti ani nehovoriac. Či je to vplyvom ich tvorivej individuality, prípadne tvorivých kvalít, alebo aj vplyvom situácie v jednotlivých divadlách, je otáznе.

Dôležité teda bolo a je hľadanie nových a relevantných tém, ktoré prinášalo aj sporadické pokusy dramaturgie reflektovať a kriticky sa vyrovnávať s rôznymi javmi, napr. s vlastnou minulosťou (geo-politickou, spoločenskou, sociálnou i literárnou), hľadania moderných funkčných komunikačných stratégií divadla, pestovanie svojského „iného“ rukopisu tvorcov atď.

Avšak aj u nás poznáme to, čomu sa hovorí subkultúrny či regionálny charakter a neprenosnosť inscenácií, založených na autorskej či do značnej miery tímovej tvorbe z ich domovských (štúdiových) scén. To je prirodzená daň za poetiku generačne, názorovo a esteticky či štýlovo spriaznených, vyhranených tvorivých individualít, ako aj za istú lokálnu uzavretosť vo vlastnom „kmeni“ alebo na druhej strane vyspelosť a divadelnú skúsenosť oboch strán na osi divadlo – diváci.

Na druhej strane sa však vďaka takýmto procesom vyprofilovalo prirodzene niekoľko silných autorsko-dramaturgicko-režijných dvojíc. Niektorí režiséri vytvorili na istý čas, alebo stále tvoria stabilné tandemy so svojimi spriatelenými dramaturgmami. Už dlhší čas sledujeme spoluprácu Rastislava Balleka a Martina Čičváka s Martinom Kubranom, Romana Poláka a Michala Vajdičku s Danielom Majlingom, ďalej spojenie Lubomíra Vajdičku s Petrom Pavlacom či Svetozárom Sprušanským a Viktora Kollára s Martinom Gazdíkom či Jurajom Hubinák. Napriek projektovému charakteru spolupráce sa z dlhodobejšieho hľadiska črtá za týmito spojeniami aj nemalý osobnostný a kreatívny rast, s prihliadnutím na možnosti divadiel, ktoré prejavia o spoluprácu s nimi záujem, možno dokonca hovoriť o akýchsi známkach kvality, ktoré spomínané dvojice reprezentujú. Takýmto náhradným spôsobom fungujú pomyselné, náhradné dramaturgicko-autorské dielne priamo pri konkrétnych divadlách, ktoré pripravujú vopred dohodnuté nové texty alebo dramatizácie v spolupráci s oslovenými režisérmi priamo pre „daný“ herecký súbor. Je to však stále pars pro toto. Ide predovšetkým o divadlá, ktoré mali a majú na poste dramaturga viac než jedného zamestnanca (v minulosti to bola Činohra SND s dramaturgmami ako Darina Abrahámová, Martin Porubjak, Peter Pavlac, v súčasnosti na tejto báze naďalej stavajú DAB Nitra s internými dramaturgmami Svetozárom Sprušanským a Danielom Majlingom, SKD Martin s internými dramaturgmami Róbertom Mankoveckým a Monikou Michnovou, ale aj Divadlo Aréna s jeho profilujúcou osobnosťou Jurajom Kukurom a dramaturgičkou Zuzanou Šajgalíkovou).

Ako najprínosnejšia sa však ukázala byť opakovaná spolupráca interného dramaturga s overenými režisérmi, ktorá bola dlhodobo plánovaná a pripravovaná. To je možné len za predpokladu, že divadlá majú predstavu o dlhodobejšom dramaturgickom pláne, nielen o tituloch určených pre nasledujúcu divadelnú sezónu. Ide o začarovaný kruh ne-fungovania, pretože súčasný systém financovania divadiel, ktorému zas podlieha vedenie divadiel, nepraje vytvoreniu stabilnejších tvorivých podmienok.

V treťom rade zaznamenávame narušenú kontinuálnu spoluprácu dramaturga daného divadla s prekladateľmi, autormi, výtvarníkmi a pod. Len málokto má dramaturgia divadla má svoju autorskú dielňu, v ktorej môže systematicky a dlhodobo kontinuálne spolupracovať napr. s autormi na vzniku nových hier, s režisérmi prípadne

dramatizátormi na vzniku nových dramatisácií, s prekladateľmi na nových nielen literárnych a jazykových, ale predovšetkým divadelne aktuálnych prekladoch. Táto línia dramaturgickej práce si tak musí vystačiť so systémom konkrétnych objednávok alebo spomínanou projektovou bázou.

Začiatok nového tisícročia v podstate predstavoval veľmi podobné tendencie vo väčšine profesionálnych divadiel: nevyhranenú dramaturgiu, ktorú by sme mohli označiť aj ako dramaturgiu neangažovanú – tak divadelne (umelecky) ako aj spoločensky. Táto funkcia dramaturgie a divadla pritom nie je nijakým prežitkom, ale takmer jediným možným zdrojom komunikácie s divákom. Repertoár jednotlivých divadiel najmä v sledovanom období 2000 – 2010 predstavovala osvedčená paleta svetových a domácich klasikov⁹, kde-tu sa ako prejav moderného prístupu dramaturgia rozhodla zaradiť absurdnú drámu, dosiaľ neinscenovanú hru, či nejaký ten titul zahraničnej prípadne slovenskej novej drámy.

Vnútorňá koncíznosť dramaturgie ako sprostredkovania zásadného pohľadu na svet či človeka, na domáci spoločenský kontext, na aktuálny stav spoločnosti či divadelného umenia však absentoval. Rovnako absentovala premyslenejšia dramaturgická línia vo voľbe titulov či už naprieč jednotlivými divadelnými sezónami alebo tvorbou konzistentnejšej skladby danej sezóny, ktorá by evokovala dlhodobejší umelecký zámer daného divadla. Pestrejšie zostavený repertoár v podstate mohol iniciovať len spoluprácu rôznych režisérov, predstavujúcich rozdielne režijné štýly či postupy s hereckým súborom. Na režisérov sa pritom nezriedka nekriticky nahliadalo ako na vyprofilované osobnosti. Nezriedka v tomto smere do popredia vystúpil fakt, že dramaturgia podľahla lákavosti titulov viac, než povinnosti zabezpečiť pre jednotlivých hercov postavy, na ktorých by mohli herecky profesionálne rásť. Akoby sa však zabúdalo na vytvorenie priestoru pre rast dramaturgov, ktorí by dozrievali v súčinnosti s rozličnými typmi textov, divadelnosti, no predovšetkým by dozrievali na rôzne témy a vyhľadávali ich vzhľadom na aktuálny spoločenský a umelecký domáci i svetový kontext. Tak ako formovanie dramaturgie divadla, aj formovanie dramaturga si vyžaduje čas, priestor a cit pre súbor príznačných udalostí, ktoré by mohli v divadelnej podobe osloviť publikum, nielen škrtať či zabezpečovať aktuálnejšie, hovorové preklady hier.

Repertoár sa však rozpadal, a to vo všetkých divadlách na dve zložky. Na tituly, ktoré mali ambíciu plniť umelecké poslanie a na tituly plniace vyslovene komerčné účely, čiže čo najjednoduchším spôsobom vypredať hľadisko. Išlo o komédie, bulvárne komédie, rozprávky pre deti a tituly vhodné/ponúkané pre študujúcu mládež, a to aj za cenu skreslenia dramatickej predlohy. Akoby sme sa vracali naspäť k princípom fungovania meštianskeho divadla, k lákavým a ľahko predajným, neiritujúcim, nešokujúcim a dramaturgicky málo vyhraneným titulom, k snahe páčiť sa heterogénnemu publiku (tak zo strany divadiel ako aj režisérov). V neposlednom rade išlo o kópiu minulosti – zabezpečiť si živobytie, keďže projektová báza funguje na cirkulácii mien tvorcov a titulov v malom domácom divadelnom prostredí.

„Dôsledkom takéhoto (nevyhraneného) prístupu je aj zmena v chápaní úlohy či poslania divadla, tak v očiach jeho tvorcov, ako aj príjemcov. Vysoko prevažuje požia-

⁹ Inscenáciám však chýbala zásadnejšia interpretácia, nájdenie aktuálneho vyznenia a naliehavosti tu a teraz. Väčšinou boli pre ne typické ozvláštnenia prostredníctvom vonkajších znakov, balansovanie medzi vážnym – ironickým a komediálnym tónom.

davka zábavnej funkcie nad akoukoľvek inou. Podľa tejto teórie má divadlo pomôcť ľuďom oddychnúť si po práci, zabudnúť na životné starosti, zabaviť sa.“ – tak sa vyslovila na margo snahy divadiel zapáčiť sa občanom i zriaďovateľom a sponzorom Darina Kárová. Nadväzujúc na premýšľanie o súčasnej divadelnej tvorbe ako o istom druhu kultúrnej komodity, ktorá má snahu stať sa medzi jej príjemcami produktom ich vlastnej populárnej kultúry, teda má snahu byť obľúbená a páčiť sa, však prichádzame k záveru, že nikdy nemôže v kultúre dôjsť k jednostrannému diktátu vkusu.

Podobnosti súčasného stavu divadla na Slovensku s meštianskym divadlom však nachádzame vo viacerých bodoch. Lessingova žaloba pomerov nemeckého divadla v 81. Liste o literatúre z 1. polovice 18. storočia znela: „Nemáme divadlo. Nemáme hercov. Nemáme poslucháčov. (...) Francúz má aspoň jedno javisko, zatiaľ čo Nemec má sotva búdy. Javisko Francúzov je aspoň zábavou celého hlavného mesta, zatiaľ čo v hlavných mestách Nemcov je búda na posmech plebsu. Francúz sa môže pochváliť prinajmenšom tým, že často zabáva svojho monarchu, nádherný dvor, najväčších a najdôstojnejších mužov ríše, najvyberanejší svet, zatiaľ čo Nemec musí byť spokojný, ak mu chce dopriať sluchu niekoľko tuctov úprimných súkromných osôb, ktoré sa hanblivo pripliechli k búde.“¹⁰

Podobne zaznamenávame spojitosť aj v príklone k tematizácii situácie rodiny.¹¹ Nenachádzame ju však v Herderovskom stave opozície s formou štátu ako “večné dielo prírody, trvalé udržiavanie domácnosti, kde ona sama vstúpuje ľudskému rodu humanitu a sama ho vychováva“¹², ani ako reprezentáciu meštianstva, pre ktoré bola rodina ešte v 19. storočí nositeľkou najvyšších hodnôt a problematizovanie rodinného života sa odohrávalo na podklade istých rozoznateľných etických kódexov, ale nachádzame ju úplne rozvrátenú, bez pozastavenia sa nad stratou etických hodnôt, čím sa dostávame bližšie k jej katastrofickým podobám v škandinávskej dramatiky začiatku 20. storočia. Dramaturgiou sprostredkované témy rodinné, partnerské a vzťahové dnes však zabávajú svojou nefunkčnosťou, alebo sponchybujú samé seba zasadením do cudzorodo pôsobiacich kontextov oproti aktuálnej diváckej skutočnosti.

Po etape dramaturgickej nečitateľnosti a hľadania sa postupne smerom k dnešku dostávame k pomerne úspešným pokusom o konkrétnejšiu profiláciu jednotlivých divadiel, zohľadňujúcu aj ich regionálne /teritoriálne danosti.

Predovšetkým SKD Martin zásluhou svojich dramaturgov podnietilo záujem divákov, ale aj ostatných divadiel o dramaturgiu próz starších i novších slovenských autorov a autoriek. Nielen ostatné inscenácie v Martine posúvajú tento záujem ešte bližšie k spoznávaní peripetií ich osudov a tvorby, ako aj osudov slovenských národných dejateľov. Treba však dodať, že sporadicky v tejto línii postupovalo aj SND zásluhou dramaturgií Petra Pavlaca, ktorý v spolupráci s režisérom Ľubomírom Vajdičkom pre divadlo znovuobjavil napr. Timravu či Kukučína.

DAB v Nitre koncipovalo dramaturgickú sezónu 2008/9 ako cyklus nazvaný *Rodinné striebro*. Uviedlo v nej len inscenácie takpovediac skvostov slovenskej literárnej

¹⁰ FISCHER – LICHTER, Erika. Dejiny drámy. Prel. Adam Bžoch. Bratislava : Divadelný ústav, 2003, s. 215. ISBN 8088987474.

¹¹ K podobným úvahám dospela aj divadelná vedkyňa Soňa Šimková v recenzii inscenácie DAB Nitra Heda Gablerová, dostupnej na <http://www.theatre.sk/isrecenzie/145/97/INSCENACIA-V-sTyLE-IN-YER-FACE-DIVADLA/?cntnt01origid=97/>

¹² Ref. 10, s. 225.

klasiky a išlo o premyslenú prácu aj vo voľbe režisérov. Koncipovanie jednotlivých sezón aspoň čiastočne monotematicky sa stalo v ostatnom období aj v iných divadlách veľmi populárne. Túto tendenciu sme zaznamenali aj v divadlách v Trnave či Žiline. Ako sa však vyjadril pri preberaní ocenenia DOSKY 2008 dramaturg Svetozár Sprušanský, takto sa dá robiť dramaturgia aj častejšie. Skladba titulov podľa neho musí ísť ruka v ruke s konkrétnou umeleckou realizáciou.

Spomenuté divadlá v Martine a Nitre sa pritom z dramaturgického pohľadu nikdy nevzdali pokusov o inscenovanie súčasných hier alebo spomínanej klasiky so značným dramaturgickým aktualizácnym vkladom. Mám na mysli konkrétne napr. moliérovskú tetralógiu Romana Poláka v SKD Martin a čechovovskú trilógiu doplnenú Gorkého *Na dne* Svetozára Sprušanského v DAB Nitra do tematickej i režijnej tetralógie.

Divadlo Aréna ako jedno z mála divadiel profiluje svoju mimo komerčnú dramaturgiu ako priestor pre inscenovanie tzv. novej slovenskej drámy, zameranej na politicko-spoločenské súvislosti, otvárajúce pálčivú otázku politickej a ľudskej zodpovednosti pri vyrovnávaní sa s našou nedávnou minulosťou. Jednou z jeho základných línií je iniciovanie vzniku pôvodných slovenských hier na objednávku divadla (hry tvoriace tzv. Občiansky cyklus – „Totalitná trilógia“ zahrňujúca hry *Tiso*; *Dr. Gustáv Husák*; *Komunizmus*, ďalej *Kukura s voľným podtitulom kapitalizmus*, a *Holokaust*. Okrem divadelných predstavení Divadlo Aréna organizovalo v rokoch 2003-2008 celonočné polymúziké komponované programy sprostredkujúce kultúru odlišných krajín *Židovská noc*, *Rakúska noc*, *Nemecká noc*, *Švajčiarska noc*, *Talianska noc* a od sezóny 2009/2010 ponuku divadla obohatil cyklus priamych prenosov z Metropolitnej opery v New Yorku.¹³

DJP v Trnave po tom, čo prešlo skúsenosťami so srbskou a slovinskou súčasnou drámou (napr. Miro Gavran, Vinko Möderndorfer), absurdnou drámou i divadlom poézie, buduje svoju súčasnú dramaturgiu na uvádzaní dosiaľ na Slovensku neinscenovaných titulov domácej i zahraničnej dramatiky, staršej i tej súčasnej. Popri tom sa na jeho repertoári ocitli aj originálne tituly dramatisácií Kafkovej *Ameriky* či Listov *Milene* alebo tiež inscenácia inšpirovaná tvorbou Egonu Bondyho *Máša a Beta*.

Žilinské Mestské divadlo (spomíname ho ako jediné mestské divadlo zámerne) sa začalo dramaturgicky orientovať na inscenovanie súčasných textov európskej dramatiky, spadajúcej do kategórie tzv. postdramatických textov, ostatné sezóny počas prítomnosti Dariny Abrahámovej na poste dramaturgičky divadla malo ambíciu inscenovať výlučne novo napísané slovenské hry.

Divadlo Nová scéna ako jediné štátne divadlo buduje svoju dramaturgickú líniu prevažne muzikálových, hudobných a komediálnych titulov, väčšinou komerčného až bulvárneho charakteru. Pomerne nejasnú dramaturgickú profiláciu má stále SND, ktorého záber je síce prirodzene širší vzhľadom na postavenie prvej divadelnej scény, no napriek tomu stavia viac na vyváženosti rôznorodnej ponuky, než na tom, že tvorí akúsi dramaturgickú značku kvality.

V procese nachádzania vlastnej dramaturgickej cesty a tváre divadla sú aj z dôvodu dlhšej absencie tak interného dramaturga ako aj ujasnenej koncepcie v zmysle presného vytýčenia smeru, akým sa bude divadlo uberať napr. vedúcou osobnosťou

¹³ Bližšie na webovej stránke <http://www.divadloarena.sk/odivadle/historia>

divadla či jednotlivých súborov aj divadlá východoslovenského regiónu (ŠD Košice, DJZ Prešov a Divadlo Spišská Nová Ves; minimálne v období rokov 2000 – 2010). Divadelný recenzent Miron Pukan vyhodnotil v súvislosti s Divadlom Jonáša Záborského (čiastočne zahrnul do svojho postrehu aj ŠDK) tieto procesy ako šokujúci fakt: „...na poste riaditeľa sa vystriedalo deväť osôb; signalizuje to nestabilnú, neustále sa meniacu personálnu politiku divadla. Čosi podobné prebiehalo aj na poste šéfov činohry – desať persón. Keď si navyiac uvedomíme také závažné udalosti v živote profesionálneho divadelného organizmu v Prešove, akým bol presun ansámblov do novej monumentálnej budovy divadla (1990), následne vyše desaťročnú opravu historickej budovy, (...) potom problematickú a rozpačitú fúziu košického a prešovského divadla (1.1.1996 – Východoslovenské štátne divadlo) a opäť jeho osamostatnenie (1.7.1999 – ŠD Košice a DJZ Prešov), následne oživenie činohry a znovu budovanie súboru na troskách fúzie, je len logické, že v prítomnosti je napr. činoherný súbor iba tieňom (aj kvantitatívne) toho predošlého. (...) To všetko vyvoláva v skúmateľovi tohto obdobia zmiešané pocity chaosu, nekoncepčnosti, destabilizácie. Ale aj nedostatku schopnosti zodpovedných (aj tých, čo krátkodobo viedli inštitúciu i súbory, vrátane hercov) nadviazať na solídne umelecké výkony tohto telesa pred rokom 1989. (...) Je to dôsledok absencie dlhodobej koncepcie divadla hospodársko-ekonomickej, ale najmä umeleckej, ktorá by smerovala k horizontu aspoň piatich rokov (vyjasnenie kardinálnej otázky: nielen Čo hrať, ale najmä Ako hrať)...“¹⁴

Dôležitú úlohu zohráva teda tiež dlhodobejšia vnútorná či vonkajšia transformácia na konkrétny, vyhranenejší typ repertoárového divadla so stabilným prevádzkovým zázemím.

Pamäť, história, osobná a národná identita, zodpovednosť za svoju minulosť – aj tú menej svetlú, kultúrne korene zdajú sa byť v posledných rokoch pre slovenských divadelníkov zásadnými otázkami, vedúcimi k formulovaniu postojov k novodobým dejom a problémom modernej spoločnosti. V týchto témach nachádzajú prepojenie aj so svojimi divákmi a odbornou verejnosťou. Na troskách starého divadelného sveta začíname postupne hľadať novú etiku (resp. etiku nového človeka), ale aj divadelnú poetiku, ktorá by mohla mať silu obnoviť stratenú kontinuitu a kultúrne povedomie vo sfére divadelného umenia, oživiť mnoho vrstevnatosť divadelného videnia, rôznorodosť prístupov. Zaiste je to aj pod vplyvom síce stále oslabenej, ale predsa žijúcej reflexie a vďaka nej aj sebareflexie samotných divadiel. Avšak na akékoľvek závery je priskoro. To, čo sa javí ako tendencia, môže sa čoskoro ukázať ako nádejný, no predsa len krátkodobý trend.

¹⁴ PUKAN, Miron. Odfolklorizovaný sluha dvoch pánov v Prešove. <<http://www.theatre.sk/isrecenzie/180/333/ODFOLKLORIZOVANY-SLUHA-DVOCH-PANOV-V-PRESOVE/?cntnt01origid=333/>>. [cit. 12. 06. 2012].

THE CHARACTER AND FUNCTION OF CONTEMPORARY SLOVAK THEATRE DRAMATURGY AFTER 2000: TRANSITIONING FROM THE 1990S

Elena KNOPOVÁ

Since the 1990s Slovak theatre has been affected by several phenomena: the changing attitude of the public to theatrical art, who seems to be losing interest in this art form, the degradation of the systematic, conceptual, artistic and forming function of the dramaturge, and the loss of an in-house dramaturge or director who would be consistent in performing this function. Theatrical space has been filled with freelance artists wandering from theatre to theatre, offering attractive productions or adopting them on the impulse of theatre managements.

We witness the strengthening of the powers of directors and art directors who often succumb to commercial and operational pressures, but also their personal tastes and convictions. Secondly, we witness the continuing trend of 'directorial theatre.' Individual theatres still prefer working on projects, and therefore, the repertory depends on the offer of guest directors, who bring their own dramaturges to the theatres, sometimes not being familiar with wider context or lacking the ambition to work with the theatre company and the audience in the long term.

We also witness a disruption in cooperation between a theatre's dramaturge and translators, authors, visual artists and so on. Only few dramaturges have their own workshops that enable them to have a systematic and long-lasting cooperation, for example, with authors writing new plays or directors preparing new productions.

The beginning of the new millennium was marked by the occurrence of very similar tendencies in most professional theatres. Their dramaturgy is not individualized or engaged – both theatrically and socially. Changes are happening only very slowly.

The repertory in all theatres mostly consisted of two components: plays that had an artistic mission in mind and plays that had the commercial potential to sell out the auditorium. As a result of changes in organization and the funding system, theatres continue to struggle for money and audience.

After the period of dramaturgical intransparency and after the years of searching, we gradually witness relatively successful attempts at profiling depending on the regional and territorial peculiarities of individual theatres (for example, the Arena Theatre in Bratislava, Andrej Bagar Theatre in Nitra and the Slovak Chamber Theatre in Martin). Memory, history, personal and national identity, responsibility for one's past, albeit the darker one, cultural roots seem to have been of crucial importance for Slovak theatre-makers in recent years. They have been taking a stance on current affairs and developments and modern society's problems, and these themes help them connect with their audiences and the professional public. In the ruins of the old theatrical world we are looking for new ethics (or possibly a new man's ethics), but also theatrical poetics that would possess the power to restore the lost continuity and cultural awareness in the field of theatrical art and revive the multi-layeredness of theatrical vision and the diversity of approaches. It is possible only thanks to the theatres' willingness to reflect, however weak it is. However, it is too early for any conclusions because what appears to be a tendency can soon prove to be only a short-term, albeit hopeful, trend.

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