

## OBHAJOBA POZÍCIE DRAMATIKA V SÚČASNOM DIVADLE

AUGUSTOVÁ, Zuzana – JIŘÍK, Jan – JOBERTOVÁ, Daniela (eds.). *Horizonty evropského dramatu. Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2017. 331 s. ISBN 978-80-7331-410-1.

Pozícia dramatického textu a dramatika ako autora čelí v súčasnom divadle značnému spochybeniu a kritickému reflexii. Dôvodov existuje hneď niekoľko. Napriek množstvu štúdií, seminárov a konferencií, ktoré sa usilujú obhájiť pozíciu drámy a dramatika i jeho potrebnosti pre súčasné divadelné umenie, či hľadajú odpovede na otázky o kríze dramatického textu a oslabení pozície dramatika, nevieme z tejto situácie nájsť východisko.

Pretrvávajúca nedôvera v slovo spôsobila v posledných rokoch zmenu divadelnej paradigmy a výraznú inklináciu tvorcov k pohybovému a fyzickému divadlu. Kríza jazyka zasahujúca aj do súčasnej drámy a divadla dostávala jazyk do nepresvedčivej polohy a v divadle vytvárala akýsi dojem čakania na javiskový comeback slova a znovunájdienie jeho vlastnej hodnoty. Ide o takmer pravidelne sa opakujúce historické preverovanie pozície slova, otrasenej spoločensko-politickým vývojom. Dôsledkom vzniknutej situácie je fakt, že súčasní dramatici vo všeobecnosti nedokážu naplniť potreby režisérov a divadla, ktoré prechádza, tak ako spoločnosť, transformáciou a redefinovaním postupov, prostriedkov, žánrov a estetik.

Dvojdňové medzinárodné sympóziu s názvom *Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*, ktoré sa konalo v Prahe v roku 2015, sa pokúsilo o analýzu nestabilnej pozície dramatika a dramatických textov v súčasnom divadle. Prostredníctvom kontextových štúdií zameraných na európske krajiny (Nemecko, Poľsko, Veľká Británia, Česko, Taliansko, Francúzsko, Rusko) autori vykresľujú podobu súčasnej európskej drámy, jej tendencie a v ojedinelých prípadoch aj možné smerovania v budúcnosti. Júnové stretnutie teatrologov, prekladateľov, dramaturgov podnietilo vznik publikácie –

zborníka s rovnomerným názvom, ktorý zostavil tím v zložení Zuzana Augustová (teatrologička a prekladateľka), Ján Jiřík (teatroológ) a Daniela Jobertová (prekladateľka). Zborník v roku 2017 vydala Akadémia múzických umení v Prahe.

Daniela Jobertová ozrejmjuje v úvodnom slove k publikácii motivácie jej vzniku, a zároveň upozorňuje na možné výhrady voči samotnej koncepcii, keď v mene tímu zostavovateľov potvrdzuje, že zborník nereflekтуje celoeurópsky diskurz na tému dramatika a jeho súčasnej pozície. Uvedomuje si, že komplexicitu by doplnili štúdie zameriavajúce sa na dramatiky slovenskú, balkánsku, maďarskú, španielsku (atď.). Práve tieto oblasti totiž v zborníku absentujú. Autorka a zostavovateľka popri tom v úvode ponúka komparatívny pohľad na existenciu, hodnotu a vývoj dramatika ako súčasť divadelného umenia.

Štúdia Zuzany Augustovej, poprednej odborníčky na dramatiky nemeckého divadla a vynikajúcej prekladateľky nemeckojazyčnej drámy do češtiny (najmä tvorby Thomasa Bernharda a Elfriede Jelinek), má názov *Změna paradigmatu v německojazyčném divadle a dramatu* a venuje sa dramatikom z nemeckého prostredia. Augustová vychádza pri skúmaní zmeny paradigmy nemeckojazyčných textov z nemeckej divadelnej tradície, ktorá prešla niekoľkými vývinovými a transformačnými fázami. Na ňu nadväzujú a zároveň ju presahujú tvorcovia a zoskupenia ako René Pollesch, Rimini Protokoll či Christoph Schlingensiefel. V tejto súvislosti sa Augustová opiera o tvrdenie teatrologičky a historičky divadla Helgy Finter, ktorá už v roku 1985 konštatovala, že súčasné európske divadlo sa oslobodilo od textu. Rimini Protokoll ako „expertí všedného dňa“ reprezentujú výraznú zmenu divadelnej či dramatickej paradigmy v nemeckojazyčnej tradícii, ktorú predznamovali dramatici ako Werner Schwab, Peter Handke či Heiner Müller, neskôr Elfriede Jelinek. Zdanlivo dominantné postavenie textu využívajú títo dramatici ako plochy na totálnu deštrukciu jazyka, dovŕšenú fyzickým rozkladom jedinca. Teatrologička Gerda Poschmann logicky nahrádza dramatický text termínom „divadelný text“.

Autorka štúdie venuje osobitý fokus tvor-

be Elfriede Jelinek, ktorá vytvára text v podobe textových plôch, kde sa protagonistom stáva samotný jazyk. V hre *Wolken. Heim* z roku 1988 zachádza Jelinek až tak ďaleko, že ignoruje tradičné dramatické formy, scénické poznámky chýbajú a situácie sú len načrtnuté. V hre *Rechnitz* sa dramatička inšpirovala dokumentárnymi postupmi. Divadelný text tu lavíruje niekde medzi naratívnosťou, figuratívnosťou a jazykom ako jediným rezonátorom. Podľa Augustovej nadväzuje na Jelinekovej postdramatickú poetiku mladšia autorka Katrin Röggla s jej anonymnými hrdinami či antihrdinami, alebo dokonca číslami vystupujúcimi zásadne v tretej osobe.

V nemeckom súčasom divadle a dramati-ke paralelne existuje iná, rovnako silná línia tvorcov – dramatikov a súčasne režisérov, ktorí režírujú vlastné texty. René Pollesch a Falk Richter dotvárajú napísané scenáre priamo v divadle, s hercami. Hry Reného Pollescha skrývajú v sebe množstvo intertextuálnych odkazov, politicko-spoločenských súvislostí, ktoré pozná viac-menej len nemecká societa, v niektorých prípadoch iba berlínska komunita. Metatextové odkazy na súčasných mysliteľov z rôznych humanitných, umeleckých a iných oblastí tvoria špecifickosť Polleschovho dramatického a divadelného jazyka. Napriek tomu, že dvakrát vyhral prestížnu cenu Müllheimer Dramatikerpreis a rovnako ako Rimini Protokoll predstavuje v nemeckom prostredí zmenu dramaticko-divadelnej formy, sú jeho texty, ako uvádza Augustová, neprenosné do inojazyčného prostredia. Dôvod vidí práve v autoreferenčnosti jazyka. Falk Richter a Thomas Ostermeier prepájajú tradičnú dramatickú formu (postavy, situácie atď.) s multimediálnymi, pohybovými prvkami.

Reteatralizáciu nemeckého prostredia od deväťdesiatych rokov 20. storočia dopĺňa skupina mladých autorov vracajúca sa k tradičnejšej forme – novému realizmu. Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, Dea Loher či už zmieňovaný Falk Richter nadviazali na britskú coolnes dramati-ku. Popri nich sa Zuzana Augustová venuje aj Oliverovi Kluckovi, konkrétne jeho niekoľkokrát ocenenému textu *Princíp chaosu*. Podľa nej vytvára Kluck textové úseky bez figurácie,

so striedaním „ich“ a „er“ formy, v podobe epických fragmentov, so zahmlenými, nejasnými a nevyhranenými postavami, ktoré sa stávajú iba nositeľmi textu. V Kluckovi sa zosobňuje generačná výpoveď reflektujúca stratu kontaktu, neschopnosti dorozumieť sa, single-jedincov bez budúcnosti, bez vlastností, nachádzajúcich sa uprostred ničoty a nudy postkomunistickej spoločnosti. Na záver autorka štúdie konštatuje, že nemecké divadlo stále ostáva divadlom politickým a spoločensko-kritickým.

Zuzana Augustová, zorientovaná v skúmanom teréne nemeckého divadla a drámy, nielen syntetizuje vývinové tendencie, ale svoju pozornosť sústreďuje predovšetkým na tie línie nemeckého divadla, ktoré sa výrazne podieľali na zmene tradičného vzťahu textu a divadla. Maxim Gorki Theater a berlínska alternatívna scéna Hebbel am Ufer (HAU) sa však v štúdiu spomínajú len okrajovo, i keď práve tvorcovia týchto divadiel patria dnes k zásadným hýbateľom a nositeľom zmien v nemeckej súčasnej dráme a divadle. Signalizujú vznik novej línie nemeckého divadelného prostredia – tvorcovia pochádzajúci z emigrantských rodín alebo priamo migranti prinášajú do spoločnosti úplne iný a nový spoločenský aj umelecký diskurz.

Dramaturgička a teatrologička Martina Schlegelová sa v štúdiu *Síla dramatiků ve Velké Británii* zaoberá britskou súčasnou drámou a divadlom (jej vedecká činnosť je zviazaná s anglickým prostredím). V úvode sa venuje efektívnosti britského financovania divadelnej kultúry, ktoré do veľkej miery ovplyvňuje pozíciu divadla a dramatika. Druhým faktorom je dominancia dramatického autora v britskom divadelnom prostredí. Po roku 2000 sa objavujú silné režisérské osobnosti, ktoré odmietajú naplňať koncept daný diktátom dramatika. Tieto osobnosti uprednostňujú kolektívnu tvorbu, využívajú nové technológie či imerzívne formy. Schlegelová pripomína, že vo Veľkej Británii je divadelná kultúra od deväťdesiatych rokov predovšetkým súčasťou kultúrneho a zábavného priemyslu. Platí to aj o autoroch coolnes drámy (Sarah Kane, Mark Ravenhill, Martin McDonagh, Martin Crimp), ktorí priniesli do európskeho divadla nový spôsob uvažovania o dramatickom texte

a výrazne prispeli k umeleckej, nie komerčne vnímanej kvalite drámy. Autorka cituje Marka Ravenhilla, ktorý na atmosféru deväťdesiatych rokov spomína ako na dobu, keď sa stal agentom globalizácie a nielen z neho, ale aj z jeho hier, sa stal vývozný artikel. „Royal Court byt proto žertem nazývan ‚divadelním Starbucksom.‘“ (s. 60)

Polícia dramatika je v divadle Veľkej Británie naďalej ústrednou. Popri divadlách ju podporujú aj nakladateľstvá či agentúry, ktoré zastrešujú dramatikov. Početné sú špecializované programy, workshopy, dielne alebo kurzy na univerzitách. Schlegelová spomína na vizionára Iana Ricksona, ktorý vytvoril z Royal Court Theatre mekku dramatikov, keď organizoval kurzy tvorivého písania, resp. rezidencie, ktoré väčšinou končili premiérou v tomto divadle. Divadlo a teda aj nová britská dráma boli isté obdobie podporované z výnosov štátnej lotérie. Vyššie menovaní autori predstavujú dodnes akýsi dramaturgický kánon mnohých európskych divadiel. V britskom súčasnom divadle sa stále uvádzajú texty mladých autoriek, autorov absurdnej drámy, dramatikov tvoriacich metódou dokumentárneho divadla verbatim, ale aj autorské projekty (devised theatre). Dominantnými témami britskej drámy po roku 2001 sú terorizmus, Brexit, zlyhanie trhového hospodárstva, postkolonializmus. K experimentujúcim autorom radí Schlegelová Martina Crimpa, Caryl Churchill a Simona Stephensa. Churchill podľa nej prináša do divadla témy zaoberajúce sa budúcnosťou sveta. Jej tvorbu charakterizujú silné vizuálne obrazy či retrospektívne pohľady. K experimentujúcim autorom, z pohľadu autorky štúdie, čiastočne patrí aj Denis Kelly, ktorý skúma hranice naratívnosti, i keď určujúci je u neho stále príbeh. Schlegelová dospieva k záveru, že ide o najvýraznejšieho súčasného britského dramatika (aj preto mu v štúdiu venuje väčší priestor než iným dramatikom). Kellyho drámy, písané v duchu in-yer-face poetiky, sú spoločensko-kritickými textami, kde ústrednú tému tvorí problematika strachu, zla, násilia či outsiderstva.

Štúdia Martiny Schlegelovej mapuje britskú dramatickú scénu aj jej premeny, vymenováva problémy britského divadelného

prostredia, no nepodrobuje ich hlbšej analýze. Nespomína ani alternatívne formy off off scény, ktoré, rovnako ako v Nemecku, potláčajú text do úzadia a pracujú skôr s telom, pohybom, či vizuálnymi, akustickými formami.

Českej dramatiky po roku 2000 sa v štúdiu *České drama po roce 2000* venuje divadelný teoretik a kritik Vít Pokorný. Vychádza pritom z tvrdenia, že na vývin českej drámy mali po roku 1992 výrazný vplyv dramatické súťaže – Cena Alfréda Radoka, Cena Ewalda Schorma, aj slovenská súťaž zameraná na novú drámu, Dráma. Súťaže motivovali dramatikov nielen možnosťou získať ocenenie, ale tiež uviesť víťazné texty v českom či slovenskom divadle (dnes už to nie samozrejmosťou). Súčasnú situáciu v oblasti drámy sťažuje, podľa Pokorného, aj finančné podhodnotenie divadiel, ktoré sa napriek tomu usilujú udržiavať české dramatické texty v repertoároch divadiel. V tomto smere zohrali v deväťdesiatych rokoch a neskôr zásadnú úlohu dramaturgovia divadiel. Jozef Kovalčuk ako niekdajší dramaturg ND, alebo režisér Michal Dočkal sa výrazne podieľali na uvádzaní českej drámy v mestských či štátnych divadlách. V súčasnosti vidí autor štúdie podobný príklad spolupráce dramatika a divadla u Marie Špalovej z divadla Letí, ktoré sa programovo venuje popularizácii európskej drámy. (s. 95) Popri samotných inscenáciách organizuje Špalová scénické čítania, aktívne participuje v projektoch súčasnej dramatiky. Na tomto mieste chýba zmienka o Divadlo Feste, ktoré sa rovnako sústreďuje na uvádzanie súčasnej európskej drámy, konkrétne severskej dramatiky.

Podľa Pokorného patria medzi nahranejších českých dramatikov na českých javiskách Lenka Lagronová a David Drábek, ktorým sa venuje podrobnejšie. Spomína i Romana Sikoru a hneď v úvode štúdie zmieňuje aj dramatikov Petra Zelenku či Petra Kolečka (ich poetike a hrám sa autor venuje tiež detailnejšie). Na záver sa v krátkosti pristavuje aj pri dramatikovi a režisérovi Miroslavovi Bambuškoví. Bambušek patrí v súčasnom českom k najprovokatívnejším a najoriginálnejším zjavom, čo sa ale zo štúdie nedozvedáme. Pokorný v ňom vidí iba tvorca a autora, ktorý kontinuálne otvára „nezacelené

rany českého svedomia“ (s. 113) pohľadom na témy, ktoré sú v českej spoločnosti stále háklivé či nedoriešené. Štúdiu uzatvára autor tvrdením, že v českom divadle sa väčšmi darí komediálnym žánrom. Dodáva, že v istom období určovali podobu českého divadla výrazné režisérské osobnosti. V tomto bode si dovoľím s autorom polemizovať, nakoľko tento jav je naďalej prítomný v súčasnom českom divadelnom prostredí, čo ale nevylučuje skutočnosť, že tu dominujú úzko vyprofilované divadelné domy a súbory, ktoré sa sústreďujú na uvádzanie prevažne súčasných dramatických textov. V štúdiu sa nespomínajú ani autori ako David Záborský, Katharine Schmitt, Marek Horoščák (a i.), ktorých hry tvoria v posledných rokoch súčasť repertoáru českých divadiel.

Situáciu v súčasnej poľskej dráme a divadle približuje štúdiu Jana Jiříka *Z Polska do Polska: Tendence a podoby polského psaní pro divadlo*. Poľské divadlo a dráma boli dlho zviazané s psychologickou a romantickou tradíciou. Za medzník zmeny paradigmy tak európskej, ako aj poľskej drámy považuje Jiřík hru Sarah Kane *Blasted* a coolness dramatik. (s. 124) Texty coolness drámy odrážali politickú realitu európskej spoločnosti 20. a 21. storočia. Dovtedy pevné pozície romantickej a neoromantickej poľskej drámy narušila spoločensko-politická zmena prichádzajúca do poľskej spoločnosti s hnutím Solidarita. Esej antropológiky a literárnej vedkyne Marie Janion *Súmrak paradigiem* (1993) otvorene kritizovala inscenovanie romantizujúcich hier a absentovanie progresívnejšej línie.

Deväťdesiate roky znamenali pre poľské divadlo obdobie hľadania nových tém, formovania sa nových divadelných poetík. Postupne sa v poľskom divadle začali výrazne presadzovať silné režisérské osobnosti Jerzy Jarocki, Krystian Lupa a Jerzy Grzegorzewski, na ktorých nadviazala mladšia generácia tvorcov Grzegorz Jarzyna a Krzysztof Warlikowski. Z Teatra Rozmaitości (od 2003 premenovaný na TR Warszawa) sa, vďaka spoločnému stretnutiu týchto dvoch tvorcov v roku 1999, stalo centrum nového poľského divadla. Dramaturgiu TR tvorili najmä texty európskej klasiky, adaptácie filmových scénárov a texty súčasných dramatikov (réžia hry

*Očistení* Sarah Kane preslávila Warlikowského v európskom divadle). Spolu s Janom Klantom (všetko žiaci Krystiana Lupa) sa v poľskom divadle etablovala výrazná a režisérská generácia, ktorá nastavila umelecké kritéria pomerne vysoko.

Uvádzaniu súčasných poľských i svetových textov pomáhajú aj dramaturgie festivalov Kontakt a Dialog, i keď, ako uvádza Jiřík, súčasnú poľskú drámu nereprezentujú také silné mená, ako je to v prípade režisérov. V roku 2003 vznikla prvá antológia súčasnej drámy. V tom istom roku založil dramatik Tadeusz Słobodzianek poľský variant RCT (Royal Court Theatre) – Laboratórium drámy, ktoré podporuje tvorbu nových dramatických textov, organizuje rôzne workshopy písania, následne scénického čítania atď. V kontexte súčasného poľského divadla však ide o ojedinelý projekt. V roku 2015 vyšla nová, tentokrát extrémne rozsiahla (cca 600 strán), antológia textov pre divadlo *Transfer! Texty pre divadlo*, ktorej vznik iniciovala teatrologička Joanna Krakowska (nachádzajú sa v nej napr. aj texty Jana Klantu). Ďalej Jiřík hovorí o zaujímavej a čoraz častejšie sa vyskytujúcej tendencii, ktorá sa objavuje nielen v poľskom súčasnom divadle. Úlohu dramatikov supľujú totiž aj režisérsko-dramaturgické tandemy, spomedzi všetkých menuje Moniku Strzępku a Pawła Demirského (autor ich tvorbu podrobnejšie analyzuje), Kuba Kowalského a Juliu Holewińską, Piotra Gruszczyńskiego a Krzysztofa Warlikowského. Nezmieňuje sa však o rovnako výraznej dvojici Wiktorovi Rubinovi a Jolante Janiczak. Osobité miesto venuje autor v štúdiu dramatikovi Tadeuszovi Słobodziankovi (detailnejšie sa zaoberá najmä hrou *Naša trieda*), ktorého hry sa z času na čas objavujú aj v repertoároch európskych divadiel. Jiřík vyzdvihuje dramatikovu prácu s jazykom – využívanie už neexistujúcich poľských nárečí či historickej poľštiny. Jiřík na záver konštatuje, že poľské súčasné divadlo a dráma aktívne reflektujú a zasahujú do spoločnosti, vyvolávajú búrlivé diskusie, a to najmä vďaka spomínaným tvorcovi. Práve oni prinášajú do divadla provokatívne témy, nový inscenačný jazyk a dramaturgiu.

Pohľad na súčasné ruské divadlo a drámu prináša Marcela Magdová v príspevku

(R)evoluce v současném ruskojazyčném divadle a dramatu. Ruská kultura a divadlo sa tak trochu vymykajú z doteraz spomínaných oblastí. V ruskom divadle mal totiž dramatik v minulosti elitné postavenie, a to až do rozpadu Sovietskeho zväzu, keď sa radikálne zmenila nielen situácia v spoločnosti, ale aj v divadlách. Začiatok deväťdesiatych rokov bol poznamenaný vákuom, spôsobeným dezorientáciou v novovznikajúcom svete. Postupom času začali do divadla a drámy prenikať postmoderné prvky. Vtedajšiu mladú generáciu autorov predstavovali Vladimir Sorokin, Olja Muchina, Vassilij Sigarev či Ivan Vyrypajev. Najatraktívnejším sa pre tvorcov stal Sorokin, experimentujúci s časovosťou, využívajúci retrospektívnosť, figuratívnosť či rôzne alúzie a alegórie. Už v roku 1990 vznikla z iniciatívy dramaturgov a divadelných kritikov dramatická súťaž Ljubimovka, kde sa každý rok predstavujú nové dramatické texty. Michail Roščin a Alexej Kazancev, ktorí stáli za Ljubimovkou, vytvorili v roku 1998 Centrum dramatiky a réžie, kde popri ruskej dráme (napr. Sigarevova *Plastelína* v réžii Kirilla Sebrebnikova) uvádzali aj súčasnú svetovú drámu (Mark Ravenhill). V roku 2002 vzniklo Teatr.doc, ktoré zásadne zmenilo divadelné prostredie a jeho alternatívnu podobu. Jeho zakladatelia Jelena Gremina a Michail Ugarov priniesli do ruského divadla dokumentárne projekty a metódu verbatim. Eduard Bojakov otvoril v roku 2006 ďalší experimentálny priestor Praktika, ktorý uvádza široké spektrum súčasnej dramatiky. Tak ako v prípade všetkých postsocialistických krajín, aj ruskú dramatickú tvorbu posilnili súfaže, napr. Postavy (Moskva), Eurasia (Jekaterinburg, organizátorom je známy dramatik Nikolaj Koljada, ktorý stojí aj za vytvorením Centra súčasnej dramatiky), Nová dráma. Marcela Magdová je v skúmanej problematike dostatočne zorientovaná, čo dosvedčuje zmienka o ruských dramatikoch, ktorí sa podieľajú na aktuálnom dramatickom diskurze v ruskom divadle (bratia Durňenkovci, Jurij Griškovec, bratia Presňakovci a i.). Témy násilia, krízy identity či gendrové otázky stále provokujú oficiálnu ruskú kultúru a spoločnosť, ktorá na alternatívne formy i na kritické hlasy divadla a umenia reaguje cenzúrou, zákazmi a zatý-

kaním. Na strane tvorcov tieto útoky podnecujú radikálne reakcie v podobe umeleckých aktivít na hrane zákona.

Kým ruská, česká, nemecká a poľská dráma je v našom kontexte pomerne známa, menej vieme o talianskej súčasnej dramatike a divadle. Prekladateľka a lingvistka Kateřina Bohadlová nás do tejto témy zaspúčaje prostredníctvom štúdie *Život, nebo smrt italského divadelního textu?* Hneď v úvode sa dozvedáme, že postavenie dramatika v talianskom divadle nebolo a stále nie je jednoduché, čo súvisí s históriou talianskeho divadla. Pozíciu dramatika zastával od commedie dell'arte capocomico, ktorý bol zároveň aj manažérom divadelnej spoločnosti. Až v roku 1935 založil Silvio D'Amico Národnú akadémiu dramatického umenia, čím posilnil koncept režisérskeho divadla. Po druhej svetovej vojne otvorili režiséri Giorgio Strehler a Paolo Grassi prvé repertoárové divadlo, Piccolo Teatro. Avantgardné tendencie vo svetovom divadle v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 20. storočia ovplyvnili aj talianske divadlo, ktoré upriamilo pozornosť na fyzické divadlo a tvorivý process. Carmelo Bene presadil uvedenie divadelného predstavenia v nedivadelných priestoroch. Alternatívne divadelné formy vytvárali v talianskom divadle protipól k oficiálnej scéne, reprezentovanej režisérmi ako Luchino Visconti, Massimo Castrì či Luca Ronconi, no nepodarilo sa im presadiť sa. Výnimkou bol filmár Pier Paolo Pasolini, ktorý v roku 1968 vydal *Manifest za nové divadlo*, kde vyzdvihuje hodnotu dialektu ako súčasť identity a kultúry. Výraznou osobnosťou bol už v tom období Dario Fo, nadväzujúci na tvorbu Living Theatre a Petra Brooksa. Osemdesiate a deväťdesiate roky znamenali rozvoj nezávislého divadla a experimentálnych foriem vizuálneho a fyzického divadla v Taliansku, objavili sa skupiny Motus, Teatro del Lemming, Societas Raffaello Sanzio Romea Castellucciho a ďalšie. Kateřina Bohadlová však konštatuje, že medzi nezávislou a oficiálnou scénou dodnes existuje obrovská priepasť. Problematická situácia naďalej pretrváva aj na pozícii dramatika. Workshopy, kurzy, štipendiá na vznik nových textov, ktoré sú bežné v iných európskych krajinách, sú v Taliansku zriedkavé. Ani v 21. storočí sa nemôže súčasne



talianske divadlo spoliehať na inštitucionálnu podporu, čo spôsobuje obmedzenia nielen v inscenačnej praxi, ale aj v oblasti drámy. Najaktívnejším talianskym dramatikom je v súčasnosti Stefano Massimo, ktorý sa venuje sociálnym a politickým problémom v spoločnosti. K úspešným autorom patria aj Lucio Calamara prikláňajúci sa skôr k epickému divadlu, Ascanio Celestini s jeho naratívnyim divadlom a dramaticka Letizia Russo nazývaná talianskou Sarah Kane. Centrom dialektickej tvorby je južné Taliansko a jeho reprezentantkou je aj v európskom divadelnom kontexte známa performerka Emma Dante. Na záver Bohadlová sumarizuje a konštatuje, že vo všeobecnosti determinujú taliansku dramatickú tvorbu najmä sociálno-spoločenské problémy a pocit zodpovednosti tvorcov zaujať postoj k spoločnosti. (s. 226)

Druhú časť zborníka tvoria príspevky zahraničných autorov pulikované v anglickom jazyku. Niektoré z nich predstavujú doteraz nespomínané európske oblasti, iné tematicky nadväzujú na predchádzajúce štúdie.

Režisér a dramatik Davide Carnevali sa v texte *Is theatre a postdramatic drama?: (about fable and representation of the world)* venuje základnému vymedzeniu drámy, konkrétne ho zaujíma fabula a jej vývoj od Aristotela cez Gottholda Ephraima Lessinga až po Hansa-Thiesa Lehmana. Tvrdí, že spomínané teórie napísané pred Lehmannom nie je možné uplatniť na súčasnú drámu. Všetko definovateľné podľa neho nesie v sebe súčasne atribút limitov, a tie súčasná dráma presahuje. Davide Carnevali však akcentuje, že akákoľvek teória nemôže vzniknúť mimo praxe. Ďalej konštatuje, že západné divadlo je postavené na logike obrazov, a preto by sme sa v súčasnom divadle mali usilovať zrekonštruovať fabulu.

Teatrologička Teresa Kovacs v štúdiu *Elfriede Jelinek and Ewald Palmetshofer in between sedimentations, enclosure and overlaying of dramatic formations in contemporary German language playwrighting* detailne analyzuje tvorbu dvoch nemecky píšucich dramatikov, ktorí v súčasnosti patria k najčastejšie uvádzaným autorom. Sústreďuje sa na teóriu Lehmana a jeho *Postdramatické divadlo*, ktoré aplikuje na menovaných dramatikov. Jej štúdia je koncentrovaná, odborne ukotvená. Autorka sa

orientuje v danej oblasti nielen v rámci teoretických prameňov, ale čerpá z inscenačnej praxe uvádzania hier Elfriede Jelinek a Ewalda Palmetshofera. Ako tvrdí, text je odrazom doby a naopak. Práve jej štúdia je ideálnym príkladom, ako do zborníka s problematikou zachytenia zmeny divadelnej a dramatickej paradigmy priniesť teoretický a praktický pohľad a neizolovať pritom dialóg teórie umenia s umeleckou praxou.

Ďalšia štúdia sa zaoberá vplyvom britskej a nemeckej dramatiky na poľské prostredie od roku 2000. Teatroológ Piotr Olkusz v texte *The forgotten art of interpretation? German and English influences and post dramatic tradition in Polish theatre since 2000* znova pripomína skutočnosť, že na vývoj poľského divadla mali mimoriadny vplyv režisérské osobnosti. Na rozdiel od Jana Jiříka zmieňuje veľikánov poľského divadla Jerzyho Grotowského a Tadeusza Kantora, ktorí, i keď nadviazali na romantizujúce tendencie poľského divadla, využívali postdramatické postupy ešte skôr, ako ich do teatrologického kontextu zaviedol Lehmann. Rovnako ako Jiřík, aj Olkusz vyzdvihuje osobnosť Krystiana Lupu a jeho následovníka Krzysztofa Warlikowského, ktorí svojím prístupom približujú súčasné poľské divadlo k modernému európskemu divadlu. V závere štúdie prezentuje názor, že poľské divadlo je konzervatívne a ťažko prijíma a akceptuje odvážnejšie divadelné formy.

Česká teatrologička Lenka Jungmannová nadväzuje svojou štúdiou *New (Czech) drama and postdramatic theatre* na problematiku tendencií v súčasnej českej dráme, ktorú nastolil Vít Pokorný. Na rozdiel od neho sa Jungmannová zaoberá otázkou autorstva a pýta sa, kto je vlastne v súčasnom divadle autorom, dramatik alebo režisér? Performancie pracujú s koncepciou libreta, ktorému chýba pevne fixovaná literárna podoba, typická pre dramatický text. Autorka pokračuje s pomenovaním súčasných divadelných foriem, ktoré jazyk ako taký deštruuujú. Konštatuje, že súčasná divadelná produkcia funguje bez vzťahu k textu, a preto sa podsúva otázka o zmysle dramatického textu v jeho klasickej forme. Opäť spomína *Postdramatické divadlo* Hansa-Thiesa Lehmana, ktorý do veľkej miere inšpiroval českú dramatickú tvorbu. Takmer na záver

zborníka poskytuje Jungmannová zásadný vzhľad do problematiky pozície dramatika v súčasnom divadle a pomenováva tendencie smerujúce k zmene samotnej paradigmy tejto pozície. Jej štúdiu považujem za východiskovú, vzhľadom na koncentráciu autorky na širšie uchopenie témy. Otvára otázky, ktoré si zostavovatelia kládli pri počiatočnom definovaní témy sympózia či zborníka. Preto by ju čitateľ privítal na začiatku, nie na konci publikácie.

Na záver prináša zborník fokus francúzskeho teatrologa Patrica Pavisa na tvorbu súčasného francúzskeho dramatika Joëla Pommerata. Text s názvom *Theorising New Writing in its mine en scene: the example of Joël Pommerat* delí autor na dve časti. V prvej sa venuje new writing, vo Francúzsku niekedy nazývanému aj *The young theatre*, v druhej postdramatickému divadlu. Zamýšľa sa nad tým, ako pristupovať k súčasnej dráme, kto je jej autor. Dráma dnes vzniká aj ako samostatný literárny tvar, ale vytvára sa v priebehu tvorby, keď sa na vzniku divadelného textu podieľa režisér spolu s hercami. Práve Pommerat je podľa neho "stage writer". (s. 300)

Zborník *Horizonty evropského dramatu. Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi* má ambíciu zachytiť stav súčasnej drámy a postavenie dramatika v súčasnom divadle. Ako je už v tomto texte naznačené, jeho koncepcia je do istej miery zmätočná. Zoradenie príspevkov budí dojem, akoby boli materiály zozbierané bez logickej súvzťažnosti. Štúdie Zuzany Augustovej, Jana Jiříka, Kateřiny Bohadlovej, Teresy Kovacs a čiastočne Marcely Magdovej prepájajú teoretické poznatky s praxou a skúsenosťami v oblastiach výskumu. Ostatné štúdie sú od praxe odtrhnuté, bez živého a pulzujúceho kontaktu s prostredím meniaceho sa európskeho divadla. Napriek uvedeným výhradám, zmieným aj pri jednotlivých štúdiách, zborník prináša základný, hoci nie vyčerpávajúci prehľad o dramatickej tvorbe v súčasnom európskom divadelnom prostredí. Otázka, ktorú v úvode nastolili zostavovatelia publikácie, však nepodnietila žiadne úvahy o budúcnosti dramatika, o tendenciách drámy, ale ani o budúcnosti samotného jazyka a hodnoty slova.

Dáša Čiripová