

## Program konferencie

### Utorok 13. 5.

9.00 – 18.00 hod. / Štúdio 12

- 9:15      **Otvorenie konferencie** / Vladislava Fekete
- 9:30      Patrice Pavis / Francúzsko
- Dramaturgia a postdramaturgia**
- 10:00      John Elsom / Veľká Británia
- Strach zo slov**
- 10:30      Max Ryyänänen / Fínsko
- Nový Laokoón – O dramaturgizácii alebo Úloha dramaturga ako kľúč k pochopeniu umeleckej profesie v súčasnosti**
- 11:30      Thomas Irmer / Nemecko
- Mozog a pomocníci –**
- Dramaturg v premenách nemeckého divadla**
- 12:00      Viktor Minkov / Rusko
- Súčasná ruská dramaturgia v meniacom sa svete**
- 12:30      Ana Tasić / Srbsko
- Dramaturgia skutočnosti –**
- dokumentárne divadlo v krajinách bývalej Juhoslávie**
- 13:00      **Diskusia I. časť**
- 14:00      Obedňajšia prestávka / prehliadka priestorov Divadelného ústavu (dokumentácia, archív, múzeum)
- 15:00      Anna Grusková / Slovensko
- Meštiacky duch a zajkovia Duracellkovia –**
- Prechádzka po slovenskej dramaturgii**
- 15:30      Ákos Németh / Maďarsko
- Divadlo a politika v súčasnom Maďarsku**
- 16:00      Sanja Nikčević / Chorvátsko
- V hľadaní hlasu alebo Politika, emócie a identita –**
- náčrt štúdie o polstoročí chorvátskej drámy**
- 16:30      Kamila Černá / Česko
- Nová dramaturgia. Česká republika**
- 17:00      **Diskusia II. časť**

Moderátori konferencie: Veronika Kolejáková a Jozef Koleják

Today we witness both the triumph and the explosion of dramaturgy, not only dramaturgy in the sense of dramatic writing, but also of dramaturgical analysis, i.e. the reading and preparatory work of the literary or artistic adviser of the director, sometimes called the *Dramaturge*. An overview of the state and of current methods of dramaturgy, as well as of the numerous types of specific dramaturgies, reveals a rich and varied, but also a confused and tormented landscape.

### **I Classical Dramaturgical Analysis: Summary And Further Conclusions**

1. Grid of analysis: since the Brechtian and post-Brechtian era, roughly since the 50s in Europe, dramaturgical analysis has devised a rather sophisticated method of reading and interpreting plays; it has benefited from the effective tools of human sciences. Doing a dramaturgical analysis involves preparing the choices for the *mise en scène*, whether the staging is achieved or not. It means — or should we say, it meant — to have recourse to the different disciplines of history, sociology, psychoanalysis, linguistics, semiology, etc. This also means imposing a grid on the director which he/she might find too limiting. Hence, we face a certain dramaturgical crisis, when at the same time it is in a process of institutionalization and is constantly in search of new methods.
  2. The misunderstandings about dramaturgy are numerous: there are misunderstandings about the purpose of the analysis as well as about the role of the *dramaturge*. The original misunderstanding, we could almost say dramaturgy's original sin, remains: Is dramaturgy a poetics of the dramatic play and performance? Or is it a limited and pragmatic technique for text analysis in order to stage it in a concrete context? This misunderstanding is, however, productive. It suggests that in general, poetics and concrete analyses are in fact complementary.
- Rather than enumerating the different tasks of the *dramaturge*, which quickly amounts to setting up a normative list of activities that seem infinitely diverse, we would be better off questioning the function of dramaturgical analysis in the course of history, or considering the *mise en scène* more than the director, the spectatorial (perceptive, intellectual, participating) function more than the spectator.

Modern Russian dramaturgy draws its main strength in regions. In Ekaterinburg and Tolyatti, homegrown dramaturgy schools were created. In the Urals, Nikolay Kolyada created the only authorial dramaturgy school in Russia. He is not only a wonderful dramaturge and stage manager, but also an excellent teacher. Among his pupils were: Vasily Sigarev, Oleg Bogaev, Yaroslava Pulinovich. Oleg and Vladimir Presnyakov, two of the most popular authors, permanently lived in the capital of the Urals at the beginning of the 2000s. In an industrial city on the Volga river, the writer, playwright and stage director, Vadim Levanov organized the "Golosova-20" theatre centre where different authors came together: Yury Klavdiyev, Vyacheslav and Mikhail Durnenko, Kira Malinina, Olga and Darya Tsavinyn. The formation of the theatre centre is one of the reasons for the rise of the so-called "Tolyatti phenomenon" in contemporary Russian drama.

Another amazing phenomenon: Russian-speaking playwrights from Belarus and the Ukraine, who are in much demand in Russia, more so than in their homelands. Maxim Kurochkin, Anna Yablonskaya, Natalya Vorozhbit, Pavel Pryazhko, Dmitry Bogoslavsky – are the first names that come up when we refer to the dramatic art of former Soviet republics.

Modern Russian playwrights prefer to choose small country towns. Keeping in mind that the greater part of them were born and grew up in the rough parts of such towns, they write about their concerns. The characters of modern Russian dramaturgy mostly belong to a marginal level of society. They are teenagers, vagrants, migrant workers, prostitutes, drug users, and parents who lost themselves to drinking and then neglected children.

For example, the action in Vasily Sigarev's dramas always take place in an industrial monotown. The action takes place in the raucous 1990s, when the ground sank under one's feet and basic existence could be stopped at any time. Everyone tried to run from grim reality. Some people went to large cities to make money, others (mostly the youth) went into an illusory reality. Their parent's dependence on alcohol caused the children's addiction to drugs. In "Hole", "The Vampire's Family", "Ladybirds come back to the earth" the characters commit moral and physical crimes for the sake of the next dose. Characters long for former lives, can not find the way out of circumstances, wait for the grace of God. However, the author's empathy and compassion towards his creatures do not transform these stories into an absolute "seamy side."

Another representative of the Nikolay Kolyada school is Yaroslava Pulinovich. Her writing is simple and light, full of positive energy and pleasure.

## **The Middle-class Spirit and Duracell Bunnies – A Tour of Slovak Dramaturgy**

ANNA GRUSKOVÁ

This contribution will be down-to-earth. Since I was invited to take part within an international context, I consider it important to present the dramaturgical course in our country. My presentation is based on the conference's summary book, called *Nová dráma/nový dramaturg* (New Drama/New Dramaturgy), issued by The Theatre Institute at the end of 2013. The conference took place during the last year of the Nová drama/New Drama Festival and brought a representative sample of opinions and the practical experience of dramaturges from all over Slovakia. Every Slovak theatre was invited to participate, but many refused to do it.

Only four out of the fourteen contributions were written by authors from so-called repertoire theatres, which are regularly supported by cities or the state. Moreover, these theatres are either small or outside of Bratislava. The rest of the contributors were those theatre-makers who had come from the so-called *devised theatres*, from independent cultural centres which obtain funding from diversified sources. One of the most voluminous and inspirational contributions was the one presented by Darina Kárová, the director of The Divadelná Nitra International Festival.

It is Kárová who points out the alarming fact, that for a long time, Slovak theatre has been among the less attractive on the European theatrical map. For years, Slovak productions have been ignored by the dramaturges of big international festivals, and Slovak theatre-makers have shown no interest in the international productions that she invites every year to her international festival. It is rare if a theatre makes it to an international festival. Kárová sees the problem as the absence of dramaturgy. "The dramaturge does not have to be present everywhere, but what always has to be present is dramaturgy. Dramaturgy, not as a profession or the summary of activities but as a philosophy, logic, concept and the omnipresent meaning of things."<sup>1</sup> As there are around 200 premieres every year, she deduces that Slovak dramaturgy is using safe routes of approved mainstream titles and classic plays.

---

1 KÁROVÁ, Darina. Smrť slovenskej dramaturgie? In *Nová dramaturgia, nový dramaturg. Zborník prednášok z konferencie 14. – 15. 5. 2013*. Bratislava : Divadelný ústav, 2013, p. 19.

Súčasný maďarský kabaret sa však už nevyznačuje výrečnosťou ani politizovaním: ponúka len hlúpu komerčnú zábavu. Politiku teda pestujú na činoherných divadlách. A mnohé z nich skutočne politizujú. A veľa.

V maďarskej kultúre zúri vojna. Sú v nej zákopy a znepriatelené strany strieľajú nielen na seba, ale aj na tých, ktorí sa bezradne ponevierajú na otvorenom poli a nevedia sa (alebo sa nechcú) schovať do nijakého úkrytu. Pre bojujúce strany je úplne jasné, že nemôžu zvíťaziť a z toho prameniace zúfalstvo často prerastá do nevraživosti. Oponenti sa správajú ako nepriatelia. Súčasná maďarská pravicová vláda veru nezaobchádza v rukavičkách s kriticky ladenými médiami a nezriedka im dáva dôvod na ostrú kritiku. Napríklad tým, že svojich favoritov usádza do kresiel riaditeľov divadiel. Lavicové médiá však nie sú ochotné zohľadňovať skutočnosť, že sa medzi nimi nájdu aj dobrí odborníci a významní umelci (hoci väčšina taká nie je) a zo svojich zákopov strieľajú na všetky pohyblivé terče, ktoré zbadajú. Zo zákopov, ktoré si sami vykopali a v ktorých sa cítia veľmi dobre.

Je to vážny problém, lebo maďarská divadelná kritika je na dobrej ceste, ako stratiť dôveryhodnosť. Kritika dnes v Maďarsku nerieši estetické otázky, ale vedie kultúrny „kämpf“. Smutnou realitou je, že si stačí prečítať meno autora alebo názov nejakej recenzie a každý aj bez čítania textu vie, či autor predmet svojho hodnotenia podrobil zdrvivúcej kritike alebo prechválil, pričom dané predstavenie môže byť bez ohľadu na to naozaj veľmi dobré, naozaj veľmi zlé alebo čokoľvek medzi tým. Maďarskí divadelní kritici sa tiež rozdelili do dvoch táborov, väčšina z nich to urobila – ako sa hovorí – „dobrovoľne a s piesňou na perách“ a s radosťou bojujú. Kritika neposudzuje, nezlepšuje, nepodporuje ani neposmeľuje, ale masakruje alebo zbožšťuje. Tieto vety píšem so smútkom, lebo sa tak deje takmer bez ohľadu na skutočné kvality posudzovaného diela, nie však nezávisle od straníckeho postoja posudzovaného a posudzujúceho. Takto sme sa dopracovali do klišeovitej situácie, keď divadelnú kritiku už takmer nikto nečíta. Alebo jej neprpisuje nijakú vierohodnosť – ani keď chváli, a už vôbec nie, keď zatracuje. Pri jej čítaní sa čitateľ ďalej od mena autora ani nedostane.

„Kulturkampf“ si, samozrejme, vytvoril aj vlastné inštitucionálne zázemie. Každodenné otázky divadelného života v každej krajine rieši príslušné združenie, ktoré organizuje festivaly, obhajuje záujmy a spája divadlá. V Maďarsku dnes existujú dve takéto združenia a zrejme netreba dodávať, že nielenže si vzájomne nedôverujú, ale považujú sa za nepriateľov. (Prečo by to malo byť inak práve v divadle, ak v Maďarsku dnes máme dve akadémie umení, ktoré udeľujú akademické tituly vrátane apanáže súčasným klasikom – jednu provládnu a druhú opozičnú, tou prvou je Maďarská akadémia umení, druhou Széchenyiho akadémia).

## Šesťdesiate a sedemdesiate roky alebo V hľadaní najlepšieho výrazu subverzie

Spoločnosť. Boj o stabilizovanie politickej moci je ukončený. Politické zúčtovania s nepriateľmi sa viedli od roku 1945 a v šesťdesiatych rokoch už bola nastolená dominancia jednej strany a jednej myšlienky. Preto aj politické zomknutie z týchto rokov sa uvoľnilo a aj svet spoznal trend „oslobodenia sa“ od rôznych spoločenských konvencií (voľná láska, deti kvetín). Šesťdesiate roky naštartovali proces politického hľadania väčšej slobody pre Chorvátsko v rámci Juhoslávie, ktorý kulminoval politickým hnutím – tzv. chorvátskou jarou v roku 1971. Ibaže všetky požiadavky boli odmietnuté a chorvátske politické vedenie bolo zosadené.

Všetky politicko-spoločenské udalosti mali vplyv aj na umenie. Doktrína socrealizmu sa zavŕšila a domáci autori sa otvorili rozličným témam a žánrom. Za najdôležitejšie pre dané obdobie môžeme považovať *politické dramatické písanie*.<sup>5</sup> Dominancia politických hier pretrvala aj v sedemdesiatych rokoch a spojila obidve desaťročia do jedného celku, ktorý pretrval do nečakaného politického rozhodnutia, ktorým sa prerušil tento typ písania, a zároveň sa vo všeobecnosti v osemdesiatych rokoch zmenšil priestor pre domácu drámu.

Pomenovaním *politická dráma* označujeme predovšetkým drámu znázorňujúcu konflikt jednotlivca a spoločenských siločiar, ktoré sa pre jednotlivca spravidla končia negatívne či tragicky. Ako to povedal Melchinger, politická dráma ukazuje *násilie moci nad jednotlivcom*.<sup>6</sup> Chorvátska politická dramatická spisba je výrazne subverzívna vo vzťahu k realite, veľmi konkrétne ukazuje politickú ideológiu, v ktorej sme žili (komunizmus, ktorý prestúpil do socializmu). Využívala pritom rovnaké spôsoby, ktorými ideológia prostredníctvom malých, skorumpovaných a/alebo zlých prisluhovačov moci ničila múdreho a schopného jednotlivca.

Potreba kritiky vládnucej moci sa začala v päťdesiatych rokoch, keď vznikajú politické tragédie. Šesťdesiate roky sa už vybrali iným smerom, ale všetky diela vykazovali akúsi podobu utiekania sa k žánrovej mimikri s cieľom uniknúť *mocenskému oku*,<sup>7</sup> ktoré kritizovali.

---

5 SENKER, Boris. *Hrestomatija novije hrvatske drame II. dio (1945–1995)*. Zagreb: Disput, 2001.

6 MELCHINGER, Siegfried. *Povijest političkog kazališta*. Zagreb, 1971.

7 NOVAK P., Slobodan. *Planeta Držić*. Zagreb, 1984. (Tu sa hovorí o dubrovníckej šľachte ako o *mocenskom oku*, pred ktorým sa predvádzali hry Marina Držića).