

PREMÝŠĽANIE O SLOVENSKEJ DRÁME PO ROKU 1990 V PRIESTORE DVOCH KONCEPCIÍ

1. časť

ELENA KNOPOVÁ
PhDr., Kabinet divadla a filmu SAV

Názory na slovenskú drámu ostatného obdobia sa u odbornej i laickej verejnosti líšia. Stretávame sa s jej prijatím, najmä u mladšej vekovej generácie, i odmietaním, dokonca s jej popieraním – teda, že túto drámu ani nie je možné považovať za drámu v pravom slova zmysle, je neinscenovateľná, jej autori sú „grafomani“, prakticky nezruční a tematicky nudní, skúsenostne neprístupní, až vyprázdnení. Akékoľvek reakcie však potvrdzujú fakt, že slovenská dráma po roku 1990 je živá, reflektovaná, uvažuje sa o nej v teoretickej i praktickej sfére a postupne si nachádza svoju pozíciu vo vývinovom kontexte domácej dramatickej spisby aj primerané miesto v divadelnej produkcii. Za postupne narastajúcim záujmom o túto drámu môžeme vidieť rôzne podporné aktivity – divadelné festivaly novej drámy, súťaže o najlepšie dramatický text, dielne mladého písania, štátnu grantovú podporu týchto aktivít a rôznych divadelných zoskupení, ktoré sa venujú súčasnému autorskému divadlu, čo sa odzrkadľuje aj ako jej postupne narastajúca popularita v radoch širokej verejnosti.

V kontexte tejto štúdie budeme vychádzať z dvoch koncepcií. Prvá predstavuje tzv. obhajcov dnešnej drámy, medzi jej predstaviteľov zaradujeme napr. Aleksa Sierza. Druhá predstavuje kritický pohľad a postoj k dnešnej dráme, medzi jej predstaviteľov patrí napr. Sanja Nikčević. Našou úlohou nebude skúmať, ktorá z koncepcií je správna (nebudeme sa teda prikláňať ku kritike či obhajobe skúmaného javu), ale obe využijeme v snahe popísať a pomenovať hlavné črty, tendencie a typické znaky slovenskej drámy po roku 1990. Pri uvažovaní budeme vychádzať z názoru, že vo vývoji súčasnej či tzv. novej slovenskej a európskej drámy je jasne sledovateľná istá synchrónnosť, ale v domácich podmienkach badáme aj rozdielnosti vo vývoji a smerovaní súčasnej slovenskej drámy v kontexte európskej dramatiky.

Slovenská dráma sa v posledných pätnástich rokoch nachádza v nových spoločensko-kultúrnych súradniciach, ktoré korešpondujú s vývojom vo svete (neskoromoderná kultúrna situácia, fenomén transkultúrnosti a globalizácie, prienik umeleckých a mediálnych reprezentácií do sféry každodennosti), do istej miery sú dôsledkom spoločensko-politického vývoja po roku 1989. Na Slovensku však zmena poetiky súčasnej drámy nepredstavuje len reakciu na nové politické, kultúrne a spoločenské usporiadanie, ktoré u nás nastalo zmenou politického režimu, hoci táto zmena mala vplyv na uvedené oblasti. Nejde o jav, ktorý sa zjavil náhodne. Ide skôr o pokračovanie v tendenciách zmien, ktoré do drámy, literatúry, ale aj iných oblastí umenia priniesli moderné umelecké prúdy a smery 20. storočia.

Inšpirácia expresionizmom, existencializmom, absurdnou drámou, rovnako aj surrealizmom postupne prenikala ako nový podnet do obsahovej i formálnej stránky, čím sa prirodzene dráma menila. Menila svoje posolstvá, ciele, ale predovšetkým sa

menila metóda tvorby a umelecké postoje najmä mladších autorov, ktoré v plnej sile prerazili práve na sklonku 20. storočia.

Už začiatkom 20. storočia začali dramatickí autori u nás rozbíjať kanonizovanú, tradičnú formu drámy, dodržiavajúcu zákonitosti aristotelovskej poetiky. Táto štýlová forma postupne viedla k dekompozícii a deštrukcii tak deja, ako aj postáv. V šesťdesiatych rokoch sa stretávame s premenou divadelných hier na scenáre či libretá, režiséri a herci sa stávajú dominantnou zložkou, často na úkor dramatického autora. Trend režisérskeho a hereckého divadla pretrváva u nás v podstate dodnes, a to aj na hlavných scénach (napr. Jozef Bednárík). Chorvátska teatrologička Sanja Nikčević vníma tento jav ako veľmi negatívny, ktorý sa približne v rovnakom období presadil vo väčšine krajín starého kontinentu. Tvrdí, že rivalita autora a režiséra od druhej polovice 20. storočia nebola vyriešená, po divadle absurdity režiséri úplne prevzali moc, avantgarda verejne vyhlásila smrť textu. Tak sa stalo, že dráma sa dožila premeny a stala sa textom. Dnes autori už teda nepíšu hru, ale text. Pomenovanie pri tom nevníma ako číru formalitu, pretože hra je autonómne a ukončené autorské dielo spisovateľa, pričom text je otvorený podklad pre režisérsku víziu. Premenu drámy na text považuje za kvalitatívnu degradáciu dramatického diela. Vo svojich hodnoteniach zachádza ešte ďalej, upozorňujúc na fakt, že keď sa slovo text stalo esteticky nevhodným, začal sa používať výraz motív, ktorý ešte viac znížil postavenie a úlohu textu v predstavení. Neskôr už sa stretávame s pomenovaniami scenár, libreto, niekedy len slová. Predstavenie nahradilo slovo projekt, uvedenie hry na scénu nahradili spojenia prečítanie textu, režisérske čítanie textu, až nakoniec bolo zredukované na postavenie režisérskej vízie bez akéhokoľvek textu.¹

Samozrejme, ako negatívum to možno vnímať vtedy, keď nastane prekrucovanie významu diela, či už nerešpektovaním žánru alebo autorských poznámok tak, že slová a obrazy sú zasadené do úplne iných kontextov, než si autor predstavoval a nadobúdajú protichodný alebo kontraproduktívny význam oproti pôvodnému textu.

Nepochybne však tento jav niesol v sebe aj tvorivé pozitíva, ktoré pozostávali najmä zo slobody tvorby v rámci generačne či ideovo (prípadne ideologicky) si blízkej skupiny tvorivého kolektívu a nového chápania a uchopenia drámy. Voľné uchopenie drámy, teda už dramatického textu, prinieslo so sebou širšie možnosti tak pre autorov, ako aj pre inscenátorov. Autori sa už nemuseli obmedzovať tradičnými normami či očakávaniami, aké parametre by mala mať „dobro napísaná hra“. Mohli sa nechať unášať vlastnou tvorivosťou bez toho, aby striktné predpisovali a popisovali v autorských poznámkach, alebo zásobili text konkrétnosťami pre docelenie správneho pochopenia významov a zmyslu hry. V centre ich záujmu už nestojí zvestovanie posolstva, ani jasné podanie významov a zmyslu hry. Ponúkajú nám skôr interpretačné voľné variácie. Dnes sa napr. už nestretávame s drámou určenou na knižné vydanie v takom rozsahu, ako tomu bolo v minulosti. Súčasná slovenská dráma po roku 1990 je dráma ponúkaná pre užší okruh prijímateľov, vymedzený skupinovým vkusom, oslovuje skôr mladú a strednú generáciu, ktorá už nevníma divadlo ako kultúrny akt, ale ako miesto zábavy či šoku.²

¹ NIKČEVIČOVÁ, Sanja: „Nová európska dráma“ alebo veľký podvod. Bratislava: Vydavateľstvo Jána Janoviča, 2007, s. 17.

² Uvedomujeme si však, že toto v sebe nesie aj riziko tzv. diváckeho či čitateľského syndrómu – strata priameho diváckeho zážitku, ktorý spočíva v tom, že hra ostane divácky (čitateľsky) nespracovanou,

Je to dráma, ktorá potvrdzuje predsudky a nebojuje proti nim, namiesto k širokému okruhu ľudí hovorí iba k veľmi úzkemu okruhu „rodov“, ku ktorému aj sama patrí.³

Na druhej strane, mnohí režiséri sú zároveň autormi či spoluautormi divadelných scenárov a fungujú aj v súčasnosti ako profilové osobnosti v alternatívnom prostredí pivničných divadiel či netradičných divadelných skupín (napr. Blahoslav Uhlár, Viliam Klimáček). Dostávame sa do kontaktu s metódou „...autorskej a tímovej tvorby...“⁴. Tento trend začal v podstate u nás veľmi výrazne vyčnievať v 60. a 70. a najmä 80. rokoch 20. storočia vo forme tzv. študentských divadiel a divadiel malých javiskových foriem, ktoré tvorili alternatívny divadelný a umelecký priestor, možno ho nazvať aj underground, voči hlavným divadelným scénam (napr. Modré divadlo či Pegasník, koncom 80. rokov GUNaGU). Neskôr sa však táto divadelná alternatíva (vrátane odlišného reflektovania a dramatického autorského spracúvania tém do podoby dramatického diela – scenára, libreta alebo textu) stáva paradoxne tým, proti čomu sa pôvodne vyhranila – mainstreamom.

V 90. rokoch 20. storočia sa udomácnila aj na Slovensku nová podoba drámy. Táto „nová dráma“ začala spočiatku fungovať na princípoch pluralitnej postmodernity a neskôr prekračuje aj ju samú. Prvotné opojenie zo spájania nesúrodých motívov, z kontextu vytrhnutých detailov, ktoré sa zas spájali do nových, zdanlivo nekompaktných, digresívnych celkov, narušilo vžitú predstavu o plnohodnotnom dramatickom diele, dokonca miestami akoby programovo bojovalo proti aristotelovskému kánonu. Nastupuje motivická difúznosť a príbehová diskontinuita ako symptomatický znak divadelnej reality, dekompozícia a fragmentárnosť, ústiaca v polytematizáciu, nedeterminovanosť a používanie náhody ako nová dramatická estetika, nielen pracovný postup.⁵ Sanja Nikčević tvrdí, že najväčšou výrazovou modernosťou trendu novej európskej drámy je roztrieštenosť niekoľkých príbehov, alebo krátke filmové strihy, čo si ako konvenciu už dávno osvojilo postmoderné divadlo.⁶

S týmto tvrdením však nemožno celkom súhlasiť. Fragmentárnosť, mozaikovitosť, formálna a niekedy aj myšlienková nesúrodosť, odmietanie príbehu sa síce pretransformovali do krátkych neurčitých dramatických obrazov a minireplík, ktoré netvoria logický sled udalostí, ba často ani komunikačný akt, ale výrazová modernosť vyviera aj z odlišných zdrojov. Predovšetkým je to naliehavosť, ktorou nás atakujú obrazy a výstupy novej drámy a ich prekvapivosť. Naliehavosť a emocionalita však nepramení z identifikácie sa s dramatickým hrdinom, ani s vcítením sa do príbehu. V tejto dráme nenájdeme viac pôsobenie skrz súcit a strach, ani kladnú postavu, či hrdinu, v pôvodnom zmysle slova. Ani kríženie žánrov (avantgardné jazykové experimenty

nepochopenou, a to práve kvôli slabým mostom prístupnosti medzi autorom a jeho dielom a tvorivým inscenačným tímom, čo môže vyústiť do odmietavého diváckeho (čitateľského) postoja, práve vďaka nízkej zrozumiteľnosti.

³ SIERZ, Aleks: About Now in Birmingham. In: *New Theatre Quarterly*. 51/ 1997, Cambridge University Press, s. 289 – 290.

⁴ JANOUŠEK, Miloš: *Divadlo u Rolanda alebo Roland retro*. Bratislava : TÁLIA – press, 1996, s. 51.

⁵ UHLÁR, Blaho: *I. Slovenský divadelný manifest*. KARÁSEK, Miloš: *Divadlo krízy*. In: bulletin k inscenácii A čo? 1988. [online]. [citované 2007-4-24]. Dostupné na: <http://www.stoka.sk/uhlar/slovdivmanif.html>

⁶ NIKČEVIČOVÁ, Sanja: *„Nová európska dráma“ alebo veľký podvod*. Bratislava : Vydavateľstvo Jána Janoviča, 2007, s. 65.

na jednej strane, triviálne postupy poklesnutých žánrov na strane druhej), spájanie reálneho a nadreálneho, snového, spochybnenie fungovania reality, palimpsest či persifláž – tak typické pre postmodernu, viac neboli postačujúce. Autori si postmoderný koncept⁷ osvojili, berú ho ako samozrejmy, a to im umožňuje prekročiť ho.

Nová generácia sa prirodzene usiluje o odlišenie od predchádzajúcej. A tak aj tendencie generácie nových, mladších dramatikov smerovali k odlišeniu sa od predchádzajúcej línie dramatickej tvorby, jej výrazových aj tematických prvkov. Autori začali experimentovať okrem formy aj s rečou a jazykom drámy, s obsahom, rušiac hranice tematického tabu. Pre slovenskú drámu 90. rokov sa stalo typickým spájanie novej životnej skúsenosti s experimentovaním. Pretvorenie a znetvorenie hrdinov, ktorí sa nedajú označiť už ani termínom dramatická postava, zameranie pozornosti na mestské prostredie a konzumný spôsob života, na mestského človeka a jeho odvrátenú stránku či osobnostné poruchy, svet spodiny a nebezpečných živlov, na svet elity, snobov, celebrit a „bobos“ vedie postupne k reflektovaniu všetkých zložiek neskoréj modernej kultúrnej situácie. Spolu s vývinom spoločnosti, vyvíja sa aj nové umelecké čítanie tvorcov. Bolo by naivné myslieť si, že takýmto zmenám, ktoré všade vo svete nabiehali rýchlym tempom, spolu s rýchlym vývojom masovej kultúry a jej produktov, budú stačiť staré divadelné skúsenosti.

Slovenská dráma po roku 1990 prekonáva predchádzajúce etapy – realizmus a tzv. socialistický realizmus, čiastočne existencialistickú, absurdnú i symbolistickú drámu. Súčasná slovenská dráma sa nachádza v transformačnom období, ktoré ešte nie je pevne teoreticky zachytené a pomenované. Nevykazuje súrodé jednotiacie prvky, ktoré by sa dali zhrnúť pod nejaký nový -izmus. Dramatikom sa ešte nepodarilo v nových podmienkach plne aklimatizovať⁸ a ak, tak len veľmi malej skupine (ako napr. Viliam Klimáček, Miloš Karásek, Silvester Lavrík). V slovenskej dráme po roku 1990 prevláda štádium experimentovania, autorského hľadania, úsilie nájsť nové koncepty a divadelné komunikačné stratégie s divákmi. Diela novej generácie autorov sú tematicky i štýlovo veľmi rôznorodé. Ich tvorba je však výrazne iná oproti predchádzajúcej línii slovenskej dramatickej tvorby. Vyznačuje sa niektorými spoločnými znakmi, ktoré sa zásadným spôsobom odlišujú od dramatiky predošlej alebo predprevratovej generácie, akú napríklad ešte reprezentoval Peter Karvaš, Ivan Bukovčan, Ján Solovič, Osvald Zahradník, Mikuláš Kočan, Peter Kováčik, Lubomír Feldek, ale aj Karol Horák. Nenájdeme v nej angažovanosť, hľadanie pravdy a morálnych ľudských zásad ani tzv. sociálne hry (skôr ich možno nazvať asociálnymi hrami). Niet v nej ani hľadanie zmyslu a hodnoty života, hľadanie pevného miesta človeka v chaotickej

⁷ Postmodernizmus spochybňoval a rozkladal koncepciu jednoty rozumu, nadradenosť a univerzálnu platnosť jednej formy života jedného typu racionality. Postmodernisti sa dožadovali rešpektovania heterogenity, pluralizmu, rozdielnych foriem života, realít, jazykových hier, hodnotových orientácií a koncepcie novej racionality. Nová dráma však ponúka doslova novú realitu, ktorá nie je závislá od nijakej koncepcie.

⁸ Pod pojmom aklimatizácia dramatikov rozumieme, že ich tvorba nie je vyvážená, často sú veľké kvalitatívne výkyvy v tvorbe konkrétnych dramatikov. Ide o jav v podobe hľadania, experimentovania, skúšania. Nie je badateľná ucelená umelecká výpoveď. Dramatici sa verejne, oficiálne nehlásia k nijakému smeru, prúdu, platforme, ucelenejšiemu programu, ba dokonca ani len necharakterizujú a nezodôvodňujú svoju tvorbu – námety, postupy, atď. Výnimkou bol len napr. manifest divadla STOKA, Karáskovo Poštové divadlo a niektoré texty V. Klimáčka a divadla GunaGu. Rovnako tak stimulovanie dramatického písania zo strany štátnych divadiel je pomerne slabé a nedostačujúce..

spoločnosti. Nie sú to hry realistické, ale ani neunikajú v plnej miere skutočnosti. Sú kritizujúce, ale nie kritické⁹, neposudzujú, neponúkajú riešenie ani hodnotenie stavu vecí, dokonca neponúkajú riešenia pre svojich „hrdinov“, ani ich hodnotenia. Neponúkajú symboliku, miesto absurdnosti nachádzame často bizarnosť. Sú to hry provokatívne, chladné, sčasti aseptické, obscénne, perverzné, patologické, kruto-smiešne, ale na druhej strane aj konzumné, miestami až komerčné.

Nové tendencie v slovenskej dráme sú reprezentované menami dramatikov, či autorov divadelných scenárov, ktorých dramatická tvorba prechádzala revolučnému obdobiu (napr. Viliam Klimáček, Ladislav Kerata, Blahoslav Uhlár, Miloš Karásek, Silvester Lavrík, Pavol Janík a i.)¹⁰ a autorov, ktorých dramatická tvorba začala až od 90. rokov (napr. Martin Čičvák, Jozef Gombár, Peter Pavlac, Marek Godovič, Roman Olekšák, Michal Ditte, Peter Scherhauer, Eva Maliti-Fraňová, Jana Bodnárová, sčasti Iveta Horváthová, divadelné scenáre skupiny autorov divadla SkRAT, a i.). Autori novej a najmladšej generácie vo svojich textoch reflektujú problémy každodennosti. Texty sú silne introvertné, cítia v nich sarkazmus, skepsu, ale nie sú volaním po zmene. Sú radikálne, ale nie progresívne. Hry sa vyznačujú intímnosťou, erotickosťou, drsnosťou, vulgárnosťou, vo veľkej miere sú nasýtené prvkami fikcie, snovosti a hyperrealizmu, ale aj extravagancie alebo karikovanej absurdnosti.

Tvorbu týchto autorov môžeme priradiť k štýlu tzv. nového písania, ktoré v ostatných častiach Európy predstavujú mená ako Sarah Kane, Mark Ravenhill, Jez Butterworth z Británie, Marius von Mayenburg z Nemecka, Nikolaj Koljada z Ruska, Ingmar Villquist z Poľska, Biljana Srbljanović zo Srbska, Dejan Dukovski z Macedónska, Lars Norén zo Švédska, Jon Fosse z Nórska a a Jean-Luc Lagarce z Francúzska.

Charakteristické tendencie a črty

1. Jednou z hlavných charakteristických črt slovenskej drámy po roku 1990 je jej nedramatický pôdorys. Udalosti negradujú, neústia do postupne budovanej zápletky, konfliktu a rozuzlenia. Nenájdeme v nich napätie, dramatickú akciu, ani konanie. Jednotlivé výstupy postáv a spôsob spájania obrazov do celkového tvaru sú vlastne spájaním skutočného a neskutočného, nemožného, nelogického, fantastického, sci-fi. Ide o kratšie dialogizované útvary, rozdelené do obrazov a výstupov, ktoré príbehovo ani myšlienkovy na seba často vôbec nenadväzujú. Dráma rezignovala na formálnu, ale aj obsahovú ucelenosť. Dej nie je kompaktný a logicky nadväzujúci, ale nesúrodý, rozbitý, digresívny, významovo pluralistický. Príznačné je spájanie vzájomne odcudzených realistických obrazov a výstupov postáv (napr. texty autorov divadla SkRAT; v hre *Smutný život Ivana T.* sa miešajú výstupy z verejného zasadnutia zastupiteľstva, kde prítomné postavy rokujú, vzápätí nelogicky preberajú svoje súkromné zážitky a skúsenosti, s výstupmi IH, ktorá v pauzách telefonuje sama so sebou, a toto všetko je striedané obrazmi ženy, ktorá vypráča rezne a spomína pri tom na svojho nebohého dedka a obrazmi muža sediaceho na poľovníckej postriežke). Nízke, realis-

⁹ Za kritické považuje autorka tejto práce také hry, ktoré obsahujú hodnotenie určitého javu, posudzujú ho, vyjadrujú postoj dramatického autora k problému, ktorý hra zachytáva.

¹⁰ MISTRÍK, Miloš: *Premeny poetiky súčasnej dramatiky*. In: *Slovenské divadlo*, roč. 50, rok 2002, č. 1, s. 6.

tické obrazy sú prerývané bizarnými, miestami až hyperrealistickými situáciami, čím sa vytvára mozaikovitý tvar parciálnych príbehov, ktoré nemajú uzavretý dramatický oblúk, niekedy dokonca ani vo vnútri jednotlivých obrazov nedochádza k jednoznačnejšej ucelenosti. Význam sa buduje až nad rovinou textu. Niekedy však autori ostávajú len na povrchu formy, ktorú zámerne nedovádzajú k cieľu, k zmyslu výpovede (napr. Michal Ditte – *Dve slová Belisy Súmráčnej... Príbeh Evy Luny*, metaforický príbeh bez jasnejšej dejovej koncentrácie a výstavby). Významy sú často zahmlené, nejasné, nesúrodé. Príznačná je teda fragmentárnosť, epizodickosť, strihovosť. Podobné tendencie nachádzame aj v ostatných európskych krajinách. Sanja Nikčević konštatuje, že sa autori novej európskej drámy nezaoberali aktuálnymi témami, ktoré im boli blízke, preto nerozvíjali logicky dej a charaktery. Robili len to, že postavy kládli do situácie násilia, lebo to bolo moderné a mysleli si, že sa to od nich žiada. A pri takto nanútenom svete a nanútených postavách samozrejme aj štruktúra drámy ostala dosť „otvorená“.¹¹

2. Dialógy sa menia na monológy, v replikách vyslovované okruhy tém. Repliky pritom na seba niekedy nenadväzujú. Situácie vybudované na takýchto dialógoch sú nedramatické. Absentuje vnútorný, niekedy aj vonkajší, konflikt, nahrádza ho napínanosť vyvierajúca z dialógovo voľne radených replík. Máme pred sebou hru so slovami a významami (Např. Silvester Lavřík – *Posledný letný deň*, kde autor pri jednotlivých replikách neuvádza mená postáv, ktoré ich vyslovujú, a preto je ťažké sledovať vzájomný vzťah postáv. Využíva aj prúd textu pripomínajúci surrealistický prúd vedomia. Na podobnom princípe funguje aj hra Michala Ditteho – *Dve slová Belisy Súmráčnej... Príbeh Evy Luny*, ktorej text je inšpirovaný prózou Isabel Allendeovej, bohatý na rytmicky ozvláštnené metafory, slová sa roztrácajú v spleti neurčitých postáv.¹²). Z toho logicky vyplýva nekontaktnosť a neurčitosť postáv, iracionálnosť ich reakcií a konania, nesystémovosť v ich myslení. Zo striedania na seba logicky nenadväzujúcich jednotiek vyplýva nevieru v štruktúru, dramatickú stavbu a jej fungovanie, nevieru v komunikáciu ako takú, v schopnosť dohovoriť sa a porozumieť výpovedi. Dialóg stráca svoju pôvodnú funkciu, konštrukcia významu je odstránená.

3. Postavy prechádzajú zo štylizácie do pozície antihrdinov, na štylizáciu do pozície ne-hrdinov, ktorí sa snažia uniknúť zo svojich problémov do virtuálnej reality, alebo sa nesnažia uniknúť vôbec. Majú lakonický, pasívny a konzumný postoj k svetu. Menia sa z napodobenín, stratených a blúdiacich jednotlivcov, postáv bez osobnej histórie, na kriplov, analfabetov, dementov, citovo amputované kreatúry. Sú akoby vytrhnuté z kontextu, nemohúce, paralyzované karikované či mrzačené. Badať u nich črty abnormálnosti (nie už absurdnosti), sú hyperbolizované, vykresľujú sa často ako jedinci s poruchami osobnosti. Postavy sú umelo vykonštruované, skarikované, čo znamená oslabenú možnosť diváckej identifikácie. Do popredia sa dostáva fenomén nízkeho hrdinu. Postavy sú vábivé, chcú šokovať, ale zanechávajú prchavý dojem. Málokedy sa vyvíjajú (v tomto type drámy v podstate nenájdeme ucelený dramatický

¹¹ NIKČEVIČOVÁ, Sanja: „Nová európska dráma“ alebo veľký podvod. Bratislava : Vydavateľstvo Jána Janoviča, 2007, s. 86-87.

¹² VANNAYOVÁ, Martina (ed.): *Dráma 2002-2003*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 9.

charakter), nemajú ciele ani ukotvené vzťahy. Postavy konajú nelogicky a v obrátenej štruktúre zaužívaných pravidiel tohto sveta. Občas akoby testovali hranice priestupku a prijateľnosti deštrukcie. Medzi postavami vládne hrubosť, nevraživosť, zásady humanizmu a ľudskej ohľaduplnosti či spolupatričnosti sú im cudzie. V modernom svete sa postavy vzájomne týrajú, vraždia, napádajú bez akýchkoľvek zábran – fyzicky aj ústne – „neuznávajú sa žiadne hodnoty, ani len ľudský život“¹³, sú agresívne. Napr. u Martina Čičváka – *Dom, kde sa to robí dobre*, hra z podsvetia prostitúcie a drogovej mafie ako groteskná parafráza amerického predmestského geta, alebo Romana Olekšáka – *Negativisti*, kde sa skupina sfetovaných a opitých teenagerov vzájomne vyvraždí počas bytového večierka a tých čo prežili, zastrelia privolaní policajti. Dostávame sa od riešenia vonkajších konfliktov k riešeniu vnútorných vypätých psychických stavov.

„Novosťou „drámy, ktorá dáva po pysku“ je normálnosť, obyčajnosť sveta, ktorý stvárnjuje. To je svet bez Boha, miesto zla a nešťastia, ktoré nie sú druhým pólom dobra a šťastia, ale jediným jestvujúcim, dokonca jediným možným stavom. Násilie a týranie iného človeka nie je nič zlé alebo niečo, čo hra musí vysvetliť alebo chápať, nie je to výnimka alebo nelogickosť, ale je to niečo zvyčajné a odôvodnené. Jediná možná komunikácia medzi ľuďmi.“¹⁴

Postavy sa buď trpiteľsky snažia prispôbiť svojmu okoliu, od ktorého sa líšia, alebo si svoju inakosť neuvedomujú, alebo sa okolím snažia manipulovať. Preto nijaká zmena nie je možná. Sú zasadené do surovej reality svojej existencie, viac či menej sa ponášajúcej na náš skutočný život. Prekračuje sa hranica života a smrti, mŕtve postavy ožívajú. Živé zas vykazujú mŕtvolné znaky. Častokrát sa stretávame akoby s postavami počítačových akčných hier, ktoré sú riadené navoleným programom (napr. u Ivana Mizeru – *Game over*, kde sa hlavný hrdina ocitá v jaskyni, v ktorej sa stáva postavou počítačovej hry, musí prechádzať jednotlivými levelmi, pričom stráca svoje životy a zbiera rôzne bonusy.). Citový svet postáv je takmer nulový – postavy len vecne konštatujú daný stav. Nachádzame prevahu mužských „hrdinov“, jedincov neukotvených v realite alebo neschopných prijať skutočnosť, v ktorej sa nachádzajú, vysporiadať sa s ňou. Prezentyje sa kríza mužskosti, ktorá ústi do mužskej negativity, krutosti a manipulácie. Ale nachádzame aj ženy ako obeť rodových modelov a stereotypov, ženy vzdávajúce sa svojej nehy a jemnosti, neschopné prijať svoju ženskú identitu.

4. Nejasný je aj okruh konfliktu, kto je jeho nositeľom, alebo medzi kým sa vo vnútri hry konflikt odohráva. Vzťahy medzi postavami sú prevrátené. Nefunguje už mužský a ženský princíp (Např. Ladislav Kerata – *Večera nad mestom*. Hlavná postava Mário sa snaží prispôbovať ženským predstavám a očakávaniam, no nie je v jeho silách ich naplniť. Kerata ponúka obrátený model, model poddajného muža a suverénnej ženy.). Rodinné vzťahy a väzby sú výrazne narušené, nefunguje príťažlivosť medzi mužom a ženou, láska sa vytratila. Miesto toho nachádzame citovú závislosť či vydieranie, otupenie citov (napr. Silvester Lavrík – *Katarína*, kde sa stretávame s modelom nefunkčného manželstva, plného vzájomného odporu, pohrdania a erotického

¹³ MISTRÍK, Miloš: *Premeny poetiky súčasnej dramatiky*. In: *Slovenské divadlo*, roč. 50, rok 2002, č. 1, s. 8.

¹⁴ NIKČEVIČOVÁ, Sanja: *„Nová európska dráma“ alebo veľký podvod*. Bratislava : Vydavateľstvo Jána Janoviča, 2007, s. 67.

dvorenia. Profesor pripravil svoju manželku o syna, ktorý v podobe embrya – preparátu veľkého červa, dominuje na čelnej stene izby, napriek tomu manželka Profesora nedokáže opustiť. Jeho dcéra, eroticky zvrátená Katarína, si zas vypreparuje svojho nápadníka Mravca a pripichne ho na dvere.). Vzťah sa mení na obchod, či fyzické, sexuálne akty a prostitúciu. Narúša sa základná binárnosť opozícií, ktorá drží spoločnosť pokope.

5. Táto dráma ukazuje, čoho sú ľudské bytosti schopné. Odpovedá na otázku, kto sme. Sme ľudia/zvieratá, čisti/špinaví, zdraví/nezdraví, normálni/abnormálni, dobrí/zlí, skutoční/neskutoční, pravdiví/neppravdiví, spravodliví/nespravodliví, reprezentuje sa umenie/život.¹⁵ Hoci sa stretávame s názormi, že dráma 90. rokov nezachytáva svet taký, aký v skutočnosti je, že sa vo svojom najbližšom okolí nestretávame s príbehmi, postavami a reakciami zobrazenými v tomto type drámy (napr. svet deviantných živlov, svet násilia a krutosti ako jediný možný a pravdivý svet), autori sa odvolávajú na tzv. „nový realizmus“. Ide v ňom predovšetkým o reálne zachytenie pocitu novej epochy, o vnútorné prežívanie jednotlivca, nie o autentické vonkajšie zachytenie dejov a charakterov ľudí. Približujeme sa viac k autentickému ľudskému psychickému zázemiu alebo autentickému ľudskému cíteniu a vnútorným reakciám. V konečnom dôsledku táto dráma zachytáva svet a ľudské bytosti v ňom oveľa otvorenejšie, než bolo prípustné v ktorejkoľvek predchádzajúcej epoche. Nič už nie je tabu, nič nie je príliš nevhodné, škaredé či sväté.

6. Časové roviny sú rozdrobené. Okrem neucelenosti deja a postáv sa stretávame aj s časovou neucelenosťou, diskontinuitou a bližšie neurčenými časovými rovinami. Aj keď sa väčšina hier odohráva v súčasnosti, vnútorný čas hry je veľmi relatívny.

Stráca sa jednota deja i postáv v čase, časová kontinuita sa mení na diskontinuitu. Čas v slovenskej dráme po roku 1990 má podobu nesúvislých odsekov, návratov či rýchlych skokov vpred, alebo v iných prípadoch, sa čas zastavuje. Mízne čas objektívny a je len čas subjektívny.¹⁶ Stretávame sa s virtuálnym plynutím času, s ťažko rozpoznateľným neurčitým, nepresným a nemerateľným „kvázičasom, ktorý nie je založený na prvkoch všeobecne známeho plynutia času, ale na základe subjektívneho poznania. (Napr. Viliam Klimáček – *LARA*, kde sa stretávame s objektívnym aj subjektívnym plynutím času, ktoré sa odohráva v hlave jednej z postáv, pričom dôsledky tohto plynutia času sú viditeľné aj v udalostiach hry, ktorých časový rámec je logický.) Časová kategória čerpá svoju novú podobu z chaotickosti, neusporiadanosti a subjektivity.

7. Miestom deja sú hlavne uzavreté miestnosti, izby panelákových bytov, čakárne, hotelové izby, kaviarne, toalety, ale aj opustené vlakové stanice, Bohom zabudnuté pustatiny či hypermarkety, televízne štúdiá, nezriedka narazíme na priestor virtuálnej reality – umelo vytvorený priestor počítačových hier. Stretávame sa s pochmúrnymi mikropriestormi, kde je nemožné sa hýbať, nieto uniknúť a s otvorenými priestranstvami, odkiaľ cesta nikam nevedie. Únik navyše ani nie je žiadaný, stiesne-

¹⁵ SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London : Faber and Faber Limited, 2001, s. 6.

¹⁶ MISTRÍK, Miloš: *Premeny poetiky súčasnej dramatiky*. In: *Slovenské divadlo*, roč. 50, rok 2002, č. 1, s. 7.

nosť a bezvýchodiskovosť sa stáva normálnym stavom. Podobné realie nachádzame aj v dráme okolitých krajín.

Je v nej svet zatvorených, izolovaných miestností – v hoteloch, domácnostiach, nemocniciach – v ktorých sa odohráva najhoršie možné násilie nad jednotlivcom – dobrovoľné sexuálne vzťahy v rozličných kombináciách – hetero i homo – sa striedajú so znásilňovaním, močením a vracaním, kastráciou a mrzačením s kanibalizmom, páranie čriev s incestom, prebodávanie s nabodávaním na kôl, vraždy so samovraždami, a tak do nekonečna.¹⁷

8. Ďalšou výraznou črtou je zmena divadelného jazyka. Súčasný divadelný jazyk je jednoduchý, každodenný, hovorový, priamy. Využíva slang a tie najdrsnejšie vulgarizmy. Stal sa hrubým a explicitným. Postavy hovoria jazykom ulice, jazykom mestských sídliskových gangov. (Např. spontaneous speech Karola Vosátka – hra *English is easy, Csaba is dead*, kde je využitý slang – reč ulice alebo ľudí z pouličných a sídliskových gangov. Ide o špeciálnu mafiánsku reč – niečo medzi bratislavčinou, záhoráčtinou, trnavčinou, maďarčinou a rómčinou). Autori však nepredstavili len novú dramatickú slovnú zásobu, ale divadelnú hru urobili viac skúsenostnou, agresívnejšou, nútiacou obecenstvo reagovať. Rečový prejav postáv je živelný, priam dokumentárny, akoby sme nečakane zachytili rozhovor ľudí na ulici či večierku (např. v scenároch divadla SkRAT, konkrétne v scenári *Stredná Európa ťa miluje*. Na pozadí vzťahu jedného manželského páru vynikajúco vyznieva čaro hovorových dialógov so všetkými nedokonalosťami bežnej reči, s myšlienkovými ruptúrami a prerušovanou rečou postáv, či nedokončenými myšlienkami.), čím je blízky najmä súčasnej mladej generácii. Na druhej strane sa môžeme stretnúť aj s hrou s jazykom a jemnými významovými odtieňmi (např. spomínaný Silvester Lavrik – *Posledný letný deň*). Keďže hry nestoja na dramatických situáciách a konaní, abscentuje základný konflikt a základná polarita kladné – záporné. Dramatické texty po roku 1990 stoja práve na ich konverzačnom základe, na ich novej dialogickej výstavbe a na novej podobe dialógu. Takto sa autori v podstate vracajú k najzákladnejšiemu a najpôvodnejšiemu materiálu drámy, k dramatickému textu.

9. Slovenská dráma po roku 1990 zobrazuje človeka v tých najintímnejších polohách. Dokonca nám umožňuje preniknúť do myšlienok postáv, ich myšlienkového prúdu vedomia, čo je typické pre surrealizmus. Zámerom autorov je však zobrazovať medziľudské vzťahy v ich každodennosti, bez akéhokoľvek prikrášľovania. Otvorene sa rozpráva o veciach, o ktorých sa doteraz mlčalo. Ide např. o ľudskú sexualitu, násilnosť, agresivitu, deformáciu, intoleranciu, chladnokrvnosť. Zaoberajú sa odcudzenosťou medziľudských vzťahov, nefunkčnosťou rodinných väzieb, xenofóbiou. Autori prezentujú modely deformovaného citového a intelektuálneho obzoru svojich hrdinov. Umožňujú nám tak konfrontovať svoju skúsenosť s týmito modelmi. Máme pred sebou svet ľudských a citových trosiek, ktorých šťastie je dočasné a ich konanie je často sebadeštruktívne. Z medziľudských vzťahov sa stávajú výmenné dohody a tieto ľudské trosky nakoniec pred našimi očami bez akejkolvek účasti umierajú.

¹⁷ NIKČEVIČOVÁ, Sanja: „Nová európska dráma“ alebo veľký podvod. Bratislava : Vydavateľstvo Jána Janoviča, 2007, s. 47.

Metafory, typické pre európsku drámu 90. rokov, ako sú javiskové obrazy zneužívania, análneho znásilňovania, narkómánie, mali silu šokovať, a ten šok vyvolával práve fakt, že autori predstavili svet v komplexnejšom svetle, ako ich ideologickejší predchodcovia. Najlepšie hry tejto dekády boli najprovokatívnejšie, keď reprezentovali príšerné akty ako psychologické stavy. Namiesto jednoduchého delenia na obeť a násilníka predstavovala ľudské bytosti ako schopné obojeho.

10. Slovenská dráma po roku 1990 je politická (napr. niektoré scenáre Uhlárovej STOKY, ktoré až demonštratívne reagujú na politické dianie na Slovensku), prevažuje však príklon k pravicovej ideológii (napr. Viliam Klimáček – *Je dobré vycítiť, Rozkvitli sekery*, hodnoty jeho hier sú akoby hierarchicky prevrátené – ako životaschopné sa javia dravé postavy, bez sociálneho cítenia, ktoré sa prispôbili trhovému mechanizmu kapitalistickej spoločnosti, čím vystupujú do popredia sympatie s pravicovou ideológiou. Podobné tendencie vykazujú aj hry iných autorov.)

Nachádzame aj hry zostavené z autentických vyhlásení politikov, ide o tzv. verbatim – dokumentárno-politické divadlo. Aj keď sa stretávame s tvrdením, že hry európskej drámy po roku 1990, teda aj slovenskej, nie sú politické, pretože neponúkajú nijakú možnosť zmeny a nie je v nich viditeľné, ako politické sily určujú a ovplyvňujú správanie jednotlivca, treba si na tomto mieste položiť otázku, či táto dráma nezachytáva dôsledok účinkovania politických síl na jedinca, ktorý stratil vieru v zmenu, a preto nielenže neočakáva riešenie svojej situácie, ale takýmto spôsobom uniká pred ďalším prázdnyim riešením.

11. Žánrovo je slovenská dráma po roku 1990 ťažko klasifikovateľná. Prevažujú vážne hry, krutohry, smutnohry a nostalgie. Veseloherné žánre absentujú úplne, ak samozrejme neberieme do úvahy hry, v ktorých sú využívané prvky satirického alebo krutého humoru, cynizmu. (Napr. Viliam Klimáček – *Modelky*, ktoré sú oslavou ľudskej naivity, povrchnosti a vyprázdnenosti, čo je na smiech, ale absentuje humor.)

Ak by sme si porovnali charakteristické črty a tendencie slovenskej drámy po roku 1990 s dramatikou okolitých európskych krajín tohto obdobia, narazíme na viaceré spoločné črty. Odvoláme sa na charakteristiku in-yer-face drámy Aleksa Sierza, ktorá zodpovedá všeobecnej charakteristike tohto typu drámy, čoho dôsledkom bolo aj prevzatie pomenovania in-yer-face väčšinou európskej divadelnej odbornej obce.

Charakteristika in-yer-face drámy

1. Druh drámy, ktorá používa explicitné scény sexu a násilia, aby skúmala extrémny ľudských emócií. Je charakterizovaná javiskovými obrazmi, vykresľujúcimi úkony ako análne znásilnenie, detské zneužívanie, drogová závislosť, kanibalizmus, zvracanie.

2. Zvyčajne smeruje k prelomeniu tabu, vytrvalo používa najvulgárnejší jazyk, niekedy rúhanie, niekedy pornografiu a ukazuje hlboko súkromné akty na verejnosti. Má silu šokovať a konštituovať antropológiu priestupku a testovať hranice prijateľnosti.

3. Základnou estetikou je experimentálne skúsenostné divadlo. V maxime krutosti môže byť in-yer-face dráma taká intenzívna, že obecnosť cíti (emocionálne, ak

nie autenticky), že prežilo udalosti ukázané na javisku. Mladí autori často produkujú svoje dramatické texty v malých divadelných štúdiách, kde je takáto intenzita ľahšie dosiahnuteľná. Vedie to k túžbe autorov zasiahnuť hlbšie ako tradičná dráma.¹⁸

Z toho vyplývajú nasledovné závery a zdôvodnenia:

1. In-er-face divadlo¹⁹ zachránilo britské divadlo. Ak by tu nebola malá skupina avantgardy mladých autorov, možno si predstaviť, že nové písanie v Británii by viedlo ku konečnému rozkladu. Divadlo by stagnovalo v obnove klasikov ako Shakespeare, v adaptácií noviel, v režisérskom divadle a fyzickom divadle.

2. In-er-face divadlo je dráma nového „chalanstva“. Každá historická éra vyzdvihne typickú tému, ktorá v sebe nesie „ducha času – pocit epochy“ (zeitgeist). V tomto prípade to bola kríza mužskosti.

3. V in-er face divadle je nová senzibilita, je to nový estetický štýl, nový štýl písania, nový jazyk – dialógy sú kratšie, telegrafické, priamejšie, skoro filmové, rýchlejšie.

4. In-er-face dráma odpovedá na pád berlínskeho múru a ďalšie politické udalosti a postoje. Mladá generácia vyrastala v atmosfére, kedy sa zdalo, že nijaká zmena nie je možná.

5. Je to divadlo, ktoré kladie otázky a pochybuje.

6. Je to politické divadlo.²⁰

Slovenská dráma po roku 1990 viacerými svojimi prvkami jednoznačne prináleží do prúdu novej európskej drámy alebo in-er-face drámy. Táto nová vlna písania nie je identická so žiadnymi predchádzajúcimi novými vlnami v dramatickom písaní. Preto nie je možné hodnotiť ju z pozície predchádzajúcich etáp a ich kvalitatívnych zložiek. Príbuznosť s európskym kontextom vývinu drámy 90. rokov vidíme predovšetkým v rozšírení pôvodnej dramatickej tvorby, experimentovaní, vo využívaní podobných stavebných a výrazových prostriedkov, v hrubom, vulgárnom jazyku drámy a novej podobe dialógov (krátke, skoro filmové dialógy), v jej novej krutej senzibilite (plnej násilia, sexu a obscénosti), v politickom podtóne a v novo nastoľovaných témach ako napr. kríza mužskosti, rozklad hodnôt, otupenie citov, príznačná je absencia etických kategórií dobro – zlo. Slovenská dráma po roku 1990 nie je vždy silná vo fabule a charakteroch (charakterizácii), ale jej sila spočíva v naliehavosti jazyka a v nastoľovaní relevantných tém. Rovnako ako v okolitých európskych krajinách, aj u nás sa miestom produkcie tejto drámy stali malé divadelné priestory.

¹⁸ SIERZ, Aleks: *New writing: overview (2002)*. What is in-er-face theatre? [online]. [citované 2007-11-22]. Dostupné na: <http://www.inerface-theatre.com/archive4.html#d>

¹⁹ In-er-face divadlo je v kontexte Sierzovej práce často chápané aj ako synonymum In-er-face drámy. Sierz sa vyjadruje o divadelných hrách, z čoho vyplýva, že na drámu nehladá ako na literárny druh, ale jej existenciu a existenciu dramatického textu vidí predovšetkým v prepojení s divadlom.

²⁰ SIERZ, Aleks: *New writing: overview (2002)*. The bigger picture. [online]. [citované 2007-11-22]. Dostupné na: <http://www.inerface-theatre.com/archive4.html#d>

ELENA KNOPOVÁ

**THINKING ABOUT SLOVAK DRAMA AFTER YEAR 1900 IN PLACE
OF TWO CONCEPTIONS**

Slovak drama after year 1900 is by many her factors positively belong to the stream of new europe drama or in-her-face of drama. This new wave of writing is not identical with any previous new waves in dramatic writing. For that reason is not possible assess her from position previous periods and their quality of components. The affinity with european context of development drama of 90. years, we mostly see in enlarge original dramatic work, experiments, in using same building and expres-sional means, in rude, vulgar language of drama and new form dialogues (short, almost movie dialogues), in her new cruel sensitization (full of violence, sex and obscenity), in political undercurrent and in new establish themes like for example – crisis of masculinity, corruption of values, hebetation of feelings, typical is absence ethical categories good – bad. Slovak drama after year 1900 is not allways strong in plot and characters (characterization), but her strongside ground in urgency of language and to establish relevant themes. Like as in other european countries, place for production of this drama became small theatre places in our country.

Táto štúdia je súčasťou riešenej úlohy VEGA 2/6065/26.