

Od exaltovanej emociálnosti k ľahostajnosti a skepse. O emocionalite postáv vo vybraných textoch súčasnej slovenskej drámy po roku 1990¹

doi.org/10.34739/clit.2025.19.15

From exalted emotionality to indifference and scepticism:
On emotions in selected contemporary Slovak plays after 1990

Abstract: Contemporary Slovak drama is dominated by male characters who are not heroes in the true sense of the word; they undergo a crisis of masculinity and can not face reality, which leads to male negativism, cruelty, and manipulation. These states, along with the structural transformation of the play and dramatic personae, unleash a wide range of emotions and a spectrum of expression. The subject of interest is seven emblematic dramatic texts from the post-1990 period by E. Maliti-Fraňová, the group of authors of the SkRAT theatre and D. Vicen, D. Gombár and M. Karásek. The article focuses on male emotions, especially the negative ones like fear, anger, anxiety, jealousy, envy, resignation, and scepticism.

Keywords: contemporary drama, dramatic personae, emotion, negativity, scepticism, language of drama

„[...] *nemať žiadnu túžbu znamená byť mŕtvý*“

Thomas Hobbes

Úvod

Muži, ktorí sa ako postavy dostávajú do drámy a divadla po roku 1990, sa odlišujú od hrdinov predchádzajúceho obdobia rovnako ako život v zmenených spoločensko-politických aj kultúrnych pomeroch a rovnako ako nová dráma, ktorá priniesla súčasného človeka s bohatým registrom rozkolísanej emociálnosti. V dráme viac ako v iných druhoch aj žánroch sú

¹ Tento príspevok vznikol vďaka podpore projektu VEGA 1/0099/24 *Literárnovedná reflexia súčasného slovenského literárneho vzdelávania* a tiež v rámci projektu APVV APVV SK-PL-23-0033 *Maskulinita v literatúre, kultúre a jazyku*.

ľahko identifikovateľné všetky univerzálne emócie², ako ich predstavil P. Ekman a ktorými sa postavy vyjadrujú a živia ich priamo pred divákom (alebo sa tvoria vo vnútornom čitateľovom imagene), lebo bez nich je dramatická postava plochá. Majú však inú podobu aj cieľ než v starovekej tragédii, o ktorej písal Aristoteles³ a v ktorej súcit, strach, hrôza, utrpenie alebo ľútosť spôsobovali očistenie vášní, predovšetkým hnevu. Podľa Aristotela vášne možno očistiť a zušľachtiť rovnako, ako možno očistiť krv alebo žalúdok, ale jemu nešlo o odstránenie vášní, išlo mu o ich zušľachtenie.

Rozdiely v zobrazovaní emocionálnych prejavov sa v porovnaní s drámou spred niekoľkých desaťročí objavujú predovšetkým v rozdielnych výrazových prostriedkoch. Ony slúžia na uvoľnenie širokej farebnej škály emocionality. V predrevolučnej dráme⁴ možno hovoriť zväčša o regulovaní až znižovaní intenzity emócií, predovšetkým vo verbálnej rovine, ktoré by mohli odkazovať na slabosť a nedostatok ovládania sa v manifestácii negatívneho módu. V súčasnej dráme aj divadle však dochádza k spusteniu širokého prúdu citových explózií. Uvoľnenie výrazového spektra súvisí teda najviac s premenou postavy drámy. To sa dialo pod vplyvom mimoliterárnych impulzov, ktoré boli ukotvené v už spomenutých spoločensko-politických premenách 90. rokov, ďalej otváraním nových príležitostí v kultúrnom priestore, predovšetkým súťažami dávajúcimi priestor osvedčeným aj novým autorom a autorkám. Zároveň dochádzalo aj k vnútoliterárnym zmenám, predovšetkým vo vnútri žánru, v dramatickej výstavbe, tematickom aj jazykovom oslobodení. Tieto vnútorné zmeny však nesúviseli len s novým nastavením spoločnosti, ony si razili cestu v európskej dráme už dlhšie.

² P. Ekman identifikoval šesť koreňov emócií, ktoré nazval univerzálne alebo základné typy, patria medzi ne smútok, hnev, prekvapenie, strach, odpor a radosť. Z nich sa potom odvíjajú ďalšie varianty. P. Ekman, *Odhalené emócie*, BRA(i)NGY 2012.

³ Aristoteles, *Poetika. Rétorika. Politika*, Bratislava 1980, s. 20-40, 222.

⁴ Máme na mysli predovšetkým slovenské hry 70. a 80. rokov dvadsiateho storočia, hoci dráma v ktorejkoľvek dobe stavia na silných emocionálnych prejavoch už od gréckeho dramatika Sofokla. Len na ilustráciu ponúkame repliky nahnevanej mužskej postavy, ktorá sa sťažuje kamarátom na svokru. Nachádza sa v situácii najväčšieho hnevu a zúfalstva a hoci ide o vyhrotenú dramatickú scénu, jazykové prostriedky sú skôr neutrálne ako expresívne. Paček: „Viete, čo mi vyviedla včera? Sľúbila ma do piatich bytov opravovať batérie. [...]čo mám vyinkasovať, koľko si môžem nechať a koľko dať na spoločnú domácnosť. [...] Vravím jej – mamička, veď majte boha pri sebe. Dajte mi vydýchnuť. [...] Vravím jej – mamička, pochopte, jeden normálny mladý človek nemôže dnes predsa žiť s ideálom, že bude po celý život, denno-denne loziť, s prepáčením, po hajzloch, rýpať sa v záchodových misách a opravovať splachovacie zariadenia“. J. Solovič, *Kráľovná noci v kamennom mori*, Bratislava 1984, s. 40-41.

Kontext súčasnej drámy

Pri pohľadoch na človeka v úlohe dramatického charakteru v súčasnej dráme je preferovaná vo vnútornej výstavbe tradične chápaného charakteru deštrukcia, ktorá modeluje obsahovú a v nej aj ideovú zložku drámy. Tieto konštatovania sa v teatrológii objavovali už od 60. rokov minulého storočia⁵ a upriamovali pozornosť na premeny tradičného poslania divadla, predovšetkým v jeho katarznej funkcii. Očisťovanie od emócií a komplexov, teda hygienická funkcia divadla sa mení na sklamanie, skepsu, frustráciu, provokáciu až sebazničujúce stavy reprezentované postavami. Tieto stavy nie sú výsledkom konania silných dramatických charakterov⁶, ale pramenia v neschopnosti akéhokoľvek konania, a to najskôr antihrdinov⁷ a neskôr dokonca nehrdinov⁸. V súčasnej hre prevažujú mužské postavy, ktoré nedokážu čeliť realite⁹, „prechádzajú krízou mužskosti, ktorá ústi do mužského negativizmu, krutosti a manipulácie“¹⁰. Z množstva mužov v dráme¹¹ sme si vybrali predovšetkým protagonistov s hyperkognitívnou emocionalitou, lebo cez ňu silno rezonujú otázky o tom, aký je dnešný človek, kto sme my ako ľudstvo, aké hodnoty si prinášame z minulosti a aké vytvárame pre budúcnosť, aké sú výrazové možnosti človeka a jeho jazyka, ktorým sa v hrách reflektujú tieto otázky.

Po roku 1990 sa pochopiteľne uvádzali hry aj z predchádzajúcich období, ale boli interpretované ako hry o zmenenej morálke, o surovejších,

⁵ J. Pašteka, 1964; P. Szondi, 1969) J. Pašteka, *Nové obzory súčasného divadla*, w: *Moderná svetová dráma*, Bratislava 1964; P. Szondi, *Teória modernej drámy*, Bratislava 1969; H.T. Lehman, *Postdramatické divadlo*, Bratislava 2007.

⁶ Knopová vo svojich štúdiách upriamuje pozornosť na zmeny v stavbe, štruktúre, dialógoch a jazyku drámy z prelomu 20. a 21. storočia, čo jednoznačne mení aj charaktery dramatických postáv. Pozri: E. Knopová, *Outsider a „neperspektívny“ ako nový typ nehrdinu*, w: *Podoby a premeny hrdinu v súčasnom divadle*, Bratislava 2011, s. 33-45 a tiež *Svet kontroverznej drámy*, Bratislava 2010.

⁷ Antihrdina „nechce neustále bojovať proti niečomu, oddal sa svojej skepse a nehrdinstvo povýšil na protest namiesto otvorenej kritiky, čím zastával svoj jasný názor“. M. Mistrík, *Premeny súčasnej drámy. Aj dráma je len človek...* Bratislava 2003, s. 9-10.

⁸ Nehrdina je postava, „ktorá nie je schopná alebo nevie slobodne bojovať za niečo, nedokáže zastávať akýkoľvek zreteľne artikulovaný názor či postoj za, ale ani proti niečomu“. E. Knopová, *Outsider a „neperspektívny“ ako nový typ nehrdinu*, w: *Podoby a premeny hrdinu v súčasnom divadle*, Bratislava 2011, s. 33.

⁹ Jednou z prvých hier, ktoré reflektovali porevolučný chaos a neschopnosť zaradiť sa do reálneho života, bola Klimáčkova hra *Rozkvitli sekery* (2000), no mužská postava je oveľa pasívnejšia ako žena, ktorá v rodine drží kormidlo a deštruuje rodinu.

¹⁰ E. Knopová, *Svet kontroverznej drámy*, Bratislava 2010, s. 14.

¹¹ Sledujeme predovšetkým hry, ktoré vychádzali od roku 2000 v Divadelnom ústave v Bratislave pod názvom *Dráma* a autorské monografie vybraných autorov.

najmä na ekonómii, intrigánstve a intolerancii založených vzťahoch, kde láska ani spravodlivosť nemajú svoje miesto. Nešlo už o triedne rozdiely, romantický rozpor alebo hrdinský čin, lebo pomery sa zmenili a z textov boli vyabstrahované iné emócie a zákony, ktoré ovládali viac svet súčasný ako minulý.¹² Zároveň vznikali hry, ktoré reflektovali ešte obdobie pred prevratom alebo krátko po ňom, zamerané na dôsledky systému, ktorý kruto zasahoval do osudov ľudí a mrzačil ich zmysel pre spravodlivosť, vzťahy aj morálku. Po roku 2000 vychádzajú víťazné dramatické texty zo súťaže *Dráma* v rovnomenných zborníkoch, a tak sa k čitateľom dostávajú už viac ako dve desaťročia početné hry pestré tematicky, žánrovo, výrazovým aj emocionálnym potenciálom. V hrách sa realizujú postavy zväčša sústredené na seba, egoistické, narcistické, vychýlené z normálu, s exaltovaným prejavom, ale aj hlboko osamelé postavy, ktoré sú samy sebou a v dramatickej prítomnosti odhaľujú pred svetom svoje vnútro v zložitom spektre pocitov. Knopová interpretuje predkladanie zvrátenosti pred diváka, nadužívanie emócií a na druhej strane ich absenciu na javisku ako šok, ktorý je jednou z možností, ako prebudiť pocity¹³.

Jednou z významných autoriek (a v tomto kontexte jedinou ženskou autorkou), ktorá zasiahla do porevolučnej dramatiky, je Eva Maliti Fraňová. Jej hra **Krčeň nesmrteľný** (2001) zobrazuje všetky postavy v neustálom *existenciálnom strachu* pred Krčeňom, dominantným manipulátorom a bezcitným monštrum, ktorý síce už desaťročia umiera na gauči, no stále ovláda všetkých v rodine, práci aj dedine. Všetci ho nenávidia a zároveň sa ho boja tak, že strach ich totálne paralyzuje, čo vedie k rezignácii, pasivite a dokonca aj neschopnosti rozprávať. Krčeň klame, intriguje, podvádza, číta všetkým poštu a falšuje papiere, dostáva sa k informáciám, ktoré ho postupne posúvajú do pozície neohrozeného a obávaného človeka, doma manipuluje so submisívnou ženou a zaviniť dcérinu smrť.

MARKA Všetko je v mojom liste. Prespala som sa ja, prespala, zlaté zuby som dostala. [...] Mám to v sebe a neviem, či to bude človek alebo dajaká obluda. [...] Chudák otec sa budú v pekle smažiť, pretože ma prespali a sľubovali mi zlaté zuby...

KRČEŇ Poštára, treba nájsť poštára!¹⁴

¹² Víťazí čierna optika sveta, w: *Súčasný slovenský divadlo v dobe spoločenských premien*, ed. Elena Knopová, Bratislava 2017, s. 98.

¹³ E. Knopová, *Svet kontroverznej drámy*, Bratislava 2010, s. 58.

¹⁴ E. Maliti Fraňová, *Krčeň nesmrteľný*, w: *Dráma 2001*, Bratislava 2002, s. 45-46.

Krčeň symbolizuje praktiky socializmu a informačnej služby a rezíduá, ktorých sa nebolo možné zbaviť tým, že sa zmenil režim, lebo svoje korene mal oveľa hlbšie. V slovenskej dráme 90. rokov bol vygenerovaný „človek s násilnými, autoritatívnymi sklonmi, ktorý je nositeľom militantnej sily“.¹⁵ Hoci Krčeň leží na smrteľnej posteli, je to démon, ktorý má dosah na všetkých a zničí všetko okolo seba, spáli dôkazy aj svedkov, dokonca si vychoval nasledovníka vo vlastnom vnukovi, Malého krčeňa, už ako dieťa krutého a bezcitného.

Hra kontaminuje viaceré žánrové formy, realistické obrazy sa miešajú s bohatou symbolikou (oheň, uniforma), súčasnosť sa prelína s minulosťou. Autorka pracuje aj s prvkami magického realizmu, čiernym humorom, karikatúrou, groteskou, absurditou aj metaforickosťou.

Kolektívu mužských autorov v hre z tvorivej dielne divadla SkRAT¹⁶ **Umri, skap a zdochni!** (2005) sa podarilo v absurdnej a ironickej podobe zachytiť tému mužstva v súčasnom svete. Traja muži sa v úvodnej časti ocitajú v uzavretej dedinskej futbalovej šatni s rakvou svojho mŕtveho kamaráta. Prítomnosť rakvy s mŕtvym Mirom je príležitosťou na rozhovory o ňom aj s ním vo všetkých emocionálnych vrstvách. Počiatkové príjemné a veselé spomienky sa so zvýšenou hladinou alkoholu menia na osočovanie, urážky až agresivitu namierenú voči mŕtvemu kamarátovi. Muži predvádzajú „pánsky duševný striptíz“ (ako je to uvedené aj v úvodnom opise hry) s prejavmi z celého emocionálneho spektra, ale prevládajú najmä tie z negatívneho pólu. Lebo ak je v živote všetko normálne a v poriadku, tak je to život nudný, „šťastie a naplnenosť sa už nenosia“¹⁷. Z nudného života môže človeka vytrhnúť opakovaná sebaďestrukcia či masochizmus, ktorý mužské postavy považujú za im prirodzený jav a dokonca ho adorujú:

Lubo: Inak taký masochizmus, to je úžasná vec. Môžem z vlastnej skúsenosti potvrdiť, že sa mi týmto spôsobom podarilo dosiahnuť úžasné výsledky. Nemyslím teraz, že sám sa fyzicky týrať, ale veľa vecí sa deje na základe masochizmu. Predstav si, všetko funguje, ako má, doma, v robote, vo vzťahu, všetko klapie, nuda jak sviňa, proste nudíš sa. Tak si sám vygeneruješ nejaký problém, živíš ho, dotiahneš ho do dôsledkov, aby si mohol trpieť. A to je krásne. To je krásna vec. Lenže zároveň je to aj taká neuveriteľná spleť všelijakých tých iracionálnych pohnútok a vzťahov, ktoré

¹⁵ E. Knopová, *Svet kontroverznej drámy*, Bratislava 2010, s. 52.

¹⁶ SkRAT. *Divadlo. Theatre, Hry 2003-2006*, Bratislava 2007, s. 81-101.

¹⁷ E. Knopová, 2010, s. 53.

tak ovplyvňujú kvalitu toho života, že či chceš, alebo nechceš, raz ti z toho musí tak poriadne, ale poriadne jebnúť¹⁸.

Zdá sa, že už len samotná existencia je svojím spôsobom duševnou tyraniou a masochizmom.

Na stránke Divadelného ústavu sa o inscenovanej podobe hry dočítame, že „výjavy a dialógy sa zaoberajú rôznymi podobami mužstva (archetypálneho aj športového), jeho hranicami, myslením, logikou, bodmi záujmu. Téma donchuanstva je väčšinou ironizovaná, ale skrýva práve zmeny, ktoré sú v dnešnej dobe aktuálne, ako je verbálne či fyzické obťažovanie alebo dvojzmyselné flirtovanie. Bezbolestné vtípkovanie, narážky, drobné vulgarizmy, ktoré sa zdajú byť neškodné, sa tu menia na podobu mužskej agresivity“¹⁹. Mužské postavy sa vo vzťahu k ženám prezentujú v dominantnej pozícii, predvádzajú sa, ako tantrickým sexom ovládajú svoje partnerky, demonštrujú až vulgarizujú prevahu nad ženami. Možno preto, lebo sa tam žiadna žena nenachádza.

Lubo: Ešte ťa aj uloží do postele, ty sa dogrciaš, doserieš, doštíš, ona ťa uloží do postele, obriadi ťa, poumýva, operie ti veci, ráno ti s úsmevom donesie raňajky do postele a hovorí ti – miláčik, včera si bol úžasný!²⁰

Napokon však v závere rozhovoru končia možnosťou „slovenskej tantry: „Vlado: [...] Predstavte si takúto vec! Ty ráno práčne poctivo rozrobíš... a nejaký chuj za teba cez deň dokončí“²¹.

Aj v hre ***Smutný život Ivana T.***²² je prezentovaný podobný status, prechádza však od verbálnej demonštrácie k činu. Závislosť od ženy a absencia lásky a porozumenia dovedie jedného z mužských protagonistov do takého stavu, že sa jeho emócia s naakumulovaným odporom až nenávisťou k ženám transfiguruje do výstrelu na poľovačke. Ivan T. sa raz za rok vyberie do lesa na poľovačku, na posede vydrží čakať aj niekoľko hodín, aby zastrelil laň. Táto postava sa prezentuje touto jedinou túžbou, ktorú v závere úspešne zavfší:

¹⁸ *SkRAT...*, op. cit., s. 88.

¹⁹ M. Godovič, *L. Burgr – V. Bednárík – D. Vicen – V. Zborož: Umri, skap a zdochni* www.zlatakolectia.theatre.sk/inscenacia/umri-skap-a-zdochni/ [dátum prístupu: 08.01.2025].

²⁰ *Ibidem*, s. 90.

²¹ *Ibidem*, s. 90.

²² *SkRAT...*, op. cit., s. 127-147.

VÍT: Vždy keď ju skolil výstrelom zo svojej pušky, pocítil neskonalú a s ničím neporovnateľnú slasť. Nebola to radosť lovca či dravca. Bola to radosť a uspokojenie z toho, že pomstil seba a celé mužské pokolenie za všetky tie príkoria, ktoré nám ženy po generácie spôsobujú. Áno, celé ženské pokolenie sublimovalo do tej mladej lanky, ktorá sa prišla nažrať sena...²³.

Pre poetiku hier divadla SkRAT sú typické minimalizované epické prvky, konverzácia je neviazaná, nevytvára súvislý dej, ale skôr fragmentárnosť, dominuje dialóg a stáva sa konštitutívnym prvkom. Jazyk drámy ponúka množstvo absurdít, sebaironie, vtipov, sarkazmu, svieži čierny humor, narážky vyplývajúce zo situačnej komiky. Postavy citujú známych filozofov (Nietzsche, Schopenhauer), čím sa výpovede postáv pohybujú od vysoko intelektuálnych polôh po subštandardné roviny zastúpené slangom, vulgarizmami a pejoratívami. Nekontrolovateľný prúd replík demonštruje vnútorný svet postáv, podľa R. Sikoru v recenzii aj opilstvo, kamarátske pokrytectvo a slovanskú náladovosť či emocionalitu²⁴.

Všetky Gombárove hry v knihe *Šesť konárov stromu*²⁵ ponúkajú variabilné mužské postavy a ich realizácie v rôznych obdobiach života, predovšetkým však v hraničných a emocionálne vypätých situáciách. *Vášeň a rezignácia* sa problematizujú v hre **Hugo Karas** (1999)²⁶, určenej mládeži, ktorá sa orientuje na premenu chlapca na chlapa a spracúva dramatické turbulencie ako stratu blízkeho človeka, neustále konflikty s rodičmi, závislosti. Tieto okamihy prinášajú protagonistovi otázky ako a či vôbec ďalej žiť. Hľadanie miesta na zemi je pre Huga ťažké aj preto, lebo sa do života vrhá strmhlav a s veľkou vášňou, ako o tom kedysi písal G. Lipovetsky: „Teraz chcú všetci žiť hneď, tu a teraz. Chcú si zachovať mladosť, nie vytvoriť nového človeka“²⁷, chcú sa baviť, vyskúšať všetky vymoženosti súčasného sveta aj omamných látok. Aj Hugo žije v partii rovesníkov, ktorí vyskúšajú všetky omamujúce prostriedky v nádeji, že im to uľahčí život. Zažíva smrť a odchod kamarátov, smrť prvej lásky, stráca väčšinu ideálov a smeruje k rezignácii: „Neviem, komu sa mám zveriť, s kým sa mám rozprávať, za kým mám ísť, koho mám stretnúť.

²³ *Ibidem*, s. 140.

²⁴ R. Sikora, *Skratové vzťahy v Alfredovi*, „Literární noviny“ 2008, s. 3.

²⁵ D. Gombár, *Šesť konárov stromu*, Bratislava 2017.

²⁶ Hra *Hugo Karas* patrí ku Gombárovým najúspešnejším hrám, získala v roku 1999 cenu Alfréda Radoka, bola preložená do angličtiny, češtiny i poľštiny. Inscenovaná bola v anglickom Huddersfielde v roku 2002, v ostravskom Divadle Petra Bezruča v roku 2006, v roku 2010 ju predstavilo aj slovenské Divadlo J. G. Tajovského vo Zvolene.

²⁷ G. Lipovetsky, *Éra prázdnoty*, 2008, s. 13.

S našimi sa nedá, už dlho sa so mnou nebavia“²⁸. A hoci matka si ešte základné povinnosti akosi zo zotrvačnosti voči synovi plní, otec už dávno na výchovu rezignoval a zbavuje sa akejkolvek zodpovednosti. „Matka: Čo sa deje s tým naším Hugom? Otec: Čo sme si navarili, to si budeme aj žrať. Matka: Kladiem si otázku, či sme to náhodou nezavinili my. Otec: Ja nie, to ty“²⁹.

Gombár popri pohnutom emocionálnom dospievaní otvára aj otázky zmyslu existencie, hľadania viery, vyššieho princípu života a podstaty lásky. Strata zmyslu existencie sa v hre vyjadruje súčasným tínedžerským jazykom, vulgarita, nadľahčovanie a znevažovanie slúžia na zakrývanie úzkosti a strachu chlapčenských protagonistov z neistoty bytia. V hre sú najpríťažlivejšie emocionálne metafory a symbolika, ktorých vnímanie je naviazané na poznanie problémov súčasnej mládeže: „Rudy: Nebuď sentimentálny. To ma na tebe vždy sralo. Že si precitlivený. [...] A sentimentálny, horšie ako sprostý. Radšej si mal byť sprostý. Neviem, či vieš, ale si nula. Hugo: Viem“³⁰. Melanchólia, bezradnosť, blúdenie a dezilúzia či dokonca rezignácia postáv na život ako základné esencie tejto hry však v závere vystrieda viera v niečo vyššie a opätovné nájdenie zmyslu života.

V hre **Bez Boha dom** (2010) D. Gombára o troch bratoch a ich nekonečne milujúcej a obetavej matke dominujú žiarlivosť, nenávisť a v závere aj odpustenie. Richard, pragmaticky založený strojvodca, živí rodinu, stredný Ondrej je reštaurátor, sochár aj rezbár s čudáckou povahou a najmladší Marek je večne sa hľadajúci študent. Najskôr zanechal štúdium medicíny a teraz opustil aj štúdium teológie, čo je sklamaním nielen pre rodinu, ale aj dedinu. Na Dušičky sa vracia domov, kde zanechal mnohé tajomstvá aj dlhy voči blízkym, ktoré bude musieť vysvetľovať. Pred rokmi prebral bratovi Ondrejovi priateľku, ktorú potom opustil pre teológiu. Situácia, v ktorej sa všetky postavy rodiny po Marekovom návrate ocitajú, je vypätá a anticipuje dramatické vyvrcholenie. Hra *Bez Boha dom* je metaforou na okolnosti aj vzťahy, ktorými si všetci členovia rodiny prechádzajú po smrti otca, s ktorým odišla aj istota a viera v Boha: „Zdalo sa mi, že z nášho domu na chvíľu odišiel Boh, vieš? Možno si odskočil.

²⁸ D. Gombár, *Šesť konárov...*, op. cit., s. 47

²⁹ *Ibidem*, s. 47.

³⁰ *Ibidem*, s. 55.

A teraz si umýva ruky. [...] Začal som to vnímať tesne potom, ako zomrel otec. Nemal kto viac držať ten pieskový hrad pokope...“³¹. Prostredný syn Ondrej v sebe nemá nijakú vieru, no paradoxne každá socha, ktorú vyrobí, je s biblickou tematikou. Ondrej na Mareka žiarli, vždy bol presvedčený, že sa mu dostávalo viac lásky aj peňazí od rodičov, pri každej príležitosti vyčíta bratovi sebeckosť, špekulanstvo a nezodpovednosť: „[...] prišiel si neskoro. Ako vždy. Po boji. Skontrolovať, koľko je obetí. Pýtali sa na teba úplne všetci. Celá tvoja mladosť a minulosť ťa chcela stretnúť. [...] Zase si sa im vyhol. Lebo si zbabelec. Bojíš sa výčítiek“³². Keď sa bratia stretnú sami v Ondrovej dielni, pohádajú sa, takmer sa aj pobijú, aby si napokon spolu zahrli ako kedysi v kapele. Tá hudba je aktom katarzie a odpustenia, aj keď nevysloveného. V noci zhorí celá dielňa a Ondrej skončí s popáleninami v nemocnici. Marek opäť odchádza z domu, návrat strateného syna sa ani teraz nekoná. Robí to pre brata a Katku, spoločnú bývalú frajerku, obetuje sa pre svojho brata. Pred odchodom požiada matku, aby mu zavesila na krk bratovu retiazku s krížikom. Akt zavesenia retiazky s krížikom je prejavom toho najhlbšieho súcitu voči blízkym ľuďom aj opätovným potvrdením viery v Boha aj samého seba.

Obraz absentujúcich pozitívnych vzťahov v rodine vtesnal Dušan Vicen do svojej najkratšej konverzačnej hry **Hniezdočko** (2009), ktorú pomenoval aj *klúčová dráma*. Veď v rodine sa všetko začína, preto akékoľvek drobné pochybenia môžu mať fatálne dôsledky. V hre absentuje príbeh, postavy ani ich vzťahy sa nijako nevyvíjajú, je to len záznam z jedného večera v rodine s dvoma synmi. Citovo otupená matka, ktorej životný rozmer je v priestore hry sploštený na kontrolu domácej úlohy mladšieho syna a lepenie plastových častíc, nikoho nezaujíma. Postava otca je typická konštantnou emóciou zúrivosti až nenávisti, keď reaguje na dianie v televízii. Tá je totiž každodennou kultúrou a zmyslom jeho života a jeho žena aj deti ho paradoxne nechávajú chladným až ľahostajným, neprejavuje nijakú vôľu angažovať sa pre fungovanie rodiny. Je to typický gaučový povalač, nevie uživiť rodinu, necháva sa vydržiavať manželkou, svoju frustráciu si ventiluje v primitívnych zlostných a vulgárnych komentároch na adresu náhradného sveta:

³¹ *Ibidem*, s. 302.

³² D. Gombár, *Bez Boha dom, w: Šesť konárov stromu*, Bratislava 2017, s. 273.

[...] tento je dobrý... tohto môžem... ten do riti otvorí papuľu a hneď vieš na čom si! Počkej... počúvaj... počuješ to? Nie ako tí okolo! Samé sračky! Nič, len do neba volajúce sračky! Od rána do večera by najradšej všetko natierali tými svojimi sračkami, len aby si náhodou nezistil, o čo im ide...³³

Vo vzťahu k svojim deťom je pasívny, len stroho komentuje ich existenciu, bez akejkoľvek výčitky ponecháva aj bezočivé a násilnícke konanie staršieho syna. Otcovo striedanie cholerických výbuchov zúrivosti a následne ľahostajnej nečinnosti doviedlo staršieho syna k angažovaniu sa v xenofóbne a militantne sa prejavujúcej skupine, čo je alúziou na vraždu mladého študenta v Bratislave pred približne dvadsiatimi rokmi. Príznakovosť použitého deminutíva v hlavnom názve smeruje interpretáciu k ironii až karikatúre rodiny, ktorej „vládne“ nezamestnaný a frustrovaný muž, živí sa v nej hrubosť, násilie, agresivita, rasizmus, nefunguje komunikácia, úcta ani rešpekt, absentuje porozumenie a láska. Takéto hniezdočko s naakumulovaným zlom a nebezpečenstvom možno nájsť kdekoľvek a kedykoľvek a ešte sme naň hrdí. Iba na niekoľkých stranách autor otvoril problémy totálneho zlyhávania rodiny, ktorá sa aj v súčasnosti stále považuje za základnú jednotku spoločnosti a pomaly ju rozožiera ako to smradľavé lepidlo, ktoré rozložilo matkine pľúca aj mozog. Jej náhlu a tichú smrť si v rodine nik ani nevšimne.

Posledná hra v tomto kontexte je **Perón** (2002) M. Karáska, v ktorej najsilnejšie rezonujú ľahostajnosť a rezignácia na život a akýkoľvek čin. Ide o alúziu na beckettovských hrdinov, no zároveň je to aj vyjadrenie generačného postoja k porevolučnému daniu. Dvaja mužskí outsideri žijú na stanici, kde zastavujú a odchádzajú vlaky. Oni nechcú a už ani nedokážu z nej odísť, nedokážu nastúpiť ktoréhokoľvek vlaku, sú unavení zo života, pohybujú sa v bludnom kruhu, z ktorého nie sú schopní vyjsť a odísť niekam inam. Kornel aj Vincent sú typy neperspektívnych hrdinov bez vyhliadky na zlepšenie svojho života, sú zväčša pasívni diváci či pozorovatelia, mudrujú, sťažujú sa, nepomáhajú postavám, naopak, viackrát sa verbálnym cynizmom podieľajú na osobných tragédiách iných, ale pre seba nie sú schopní urobiť vôbec nič. Strach zo života ich natoľko paralyzoval, že sa obrnili ľahostajnosťou aj voči ostatným a pasívne prijímajú všetko, čo príde.

³³ D. Vicen, *Hniezdočko*, w: *Hry*, Bratislava 2013, s. 267.

Kornel: Čakáme na ten správny vlak.

Anjel: Všetky vlaky sú správne.

Kornel: Čo ak nás odvezie opačným smerom?

Vincent: Na slepú koľaj.

Anjel: Zostarli ste na stanici bez toho, aby ste sa pokúsili nasadnúť na vlak³⁴.

Svet sa tak diametrálne zmenil, že nie každý sa dokáže doň zaradiť, včleniť sa do nových podmienok, vzťahov, technológií. Život ponúka toľko možností, až sa človek bojí vybrať si z nich aspoň jednu.

Záver

Základné smerovanie emocionality aj tonality v nami prezentovaných dramatických textoch zo súčasnosti speje k životu bez perspektívy, bez motivácie, k hnevu, ľahostajnosti a bezútešnosti. Svet pozitívnych emócií v prezentovaných hrách je takmer nulový, negatívne emócie sú mnohokrát vybičované do exaltovaného stavu alebo absentujú rovnako ako radosť a šťastie a usádzajú sa v skepse a ľahostajnosti. V hrách možno badať prevalenciu negatívnych stavov, akoby všetky kladné city a ich prejavy boli prekážkou v živote, akoby boli prejavom zlyhania človeka, ako sa to objavuje aj v jednej z Vicenových hier: „[...] dnes predsa nemôžeš len tak verejne priznať, že niekoho miluješ, pretože to bude všeobecne chápané ako prejav slabosti“³⁵. A tak sa postavy dostávajú do stavu nehybnosti, ktorý plodí nízke pudy, agresivitu, drsnosť, netoleranciu³⁶, exponujú sa v prejave negatívnymi alebo v tomto móde vnímanými emóciami ako závisť, hnev, žiarlivosť, úzkosť, nenávisť a keď sa vybičujú, prechádzajú do skepsy a ľahostajnosti.

Skepsa protagonistov (aj autorov) sa stáva už perspektívou, základným existenciálnym pocitom a potvrdzuje sa v úzkosti, pocite nepochopenia až spoločenskej vydedenosti, ako to prezentuje M. Karásek alebo autori v divadle SkRAT. Posledný variant prežívania veľakrát transferuje k ničeniu a zdrvujúcim praktikám, čo možno čítať u Vicena alebo Maliti-Fraňovej. Takéto mužské postavy uvádzajú v súčasnosti na scénu predovšetkým mužskí autori, ktorí nimi predstavujú krízu patriarchálnej authority.

³⁴ M. Karásek, *Perón*, w: *Dráma 2002-2003*, Bratislava, 2004, s. 46-47.

³⁵ D. Vicen, Dierou (v hlave), w: *Hry*, Bratislava 2013, s. 303.

³⁶ E. Knopová, *op. cit.*, s. 52.

Postavy D. Gombára sú asi najmenej umelo konštruované, vychádzajú z kontextu reality, nechce nimi šokovať ani frapovať diváka. Dokonca v nich badať vývoj, aj keď nie taký ako pri ucelenom dramatickom charaktere. Jeho postavy prejavujú aj súcit a odpustenie a možno preto ponúkajú silnejšie možnosti diváckej identifikácie. Aj keď medzi bratmi vládne nevraživosť, žiarlivosť a hnev, to, po čom túžia všetci bratia aj jeho ďalšie postavy, je pocit bezpečia a ukotvenosti.

Súčasnú divadlo, lebo hry potrebujú inscenovanie, upozorňuje na to, že „je možný koniec starého sveta v hodnotovej štruktúre, akú sme doteraz poznali, pretože sa zmenil náš pohľad na hodnotu samotného človeka a života“³⁷. Osudy postáv, predovšetkým mužských nehrdinov v spomínaných hrách, tomu nasvedčujú.

Literatúra / References

- Bednárík V., Burgr L., Vicen D., Zboroň V., *Umri, skap a zdochni!!!*, w: *SkRAT. Hry 2003–2006*. S. 80–102.
- Čahojová, B., *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny*, Bratislava 2002.
- Godovič M., L. Burgr, V. Bednárík, D. Vicen, V. Zboroň, *Umri, skap a zdochni...!*, w: *Sprievodca inscenáciou, Zlatá kolekcia slovenského profesionálneho divadla*. www.zlatakolekcia.theatre.sk/inscenacia/umri-skap-a-zdochni/.
- Gombár D., *Šesť konárov stromu*, Bratislava, 2017.
- Hobbes T., *Leviathan*, kap. 8, časť Giddiness Madnesse, nečíslované, www.gutenberg.org/ebooks/3207.
- Karásek M., *Perón*, [w:] *Dráma 2002–2003*, Bratislava 2004.
- Klimáček V., *Rozkvitli sekery*, w: *Dráma 2000*, Bratislava 2001, s. 56–107.
- Knopová E., *Svet kontroverznej drámy*, Bratislava 2010.
- Lehman H.T., *Postdramatické divadlo*, Bratislava 2007.
- Lipovetsky G., *Éra prázdnoty*, Praha 2008.
- Mistrík M., Maťašík A., Mojžišová M., Lindovská N., Ballay M., *Súčasnú slovenské divadlo v dobe spoločenských premien*, ed. E. Knopová, Bratislava 2017.
- Maliti Fraňová E., Krčeň nesmreľný, w: *Dráma 2001*, Bratislava 2002.
- Mistrík M., *Aj dráma je len človek... Premeny súčasnej drámy*, Bratislava 2003.
- Mistrík M., *Slovenská absurdná dráma*, Bratislava 2002.
- Pašteka J., *Nové obzory súčasného divadla*, w: *Moderná svetová dráma*, Bratislava 1964.
- Podmaková D. a kol., *Podoby a premeny hrdinu v súčasnom divadle*, Bratislava 2011.

³⁷ M. Mistrík, A. Maťašík, M. Mojžišová, N. Lindovská, M. Ballay, *Súčasnú slovenské divadlo v dobe spoločenských premien*, ed. E. Knopová, Bratislava 2017, s. 150.

Pršová E., *Premena postavy a jej zmysel života v súčasnej slovenskej dráme*, w: *Hodnoty a utváranie zmyslu života*, Banská Bystrica 2018, s. 311-322.

Pršová E., *Prevaha strachu a úzkosti v (ne)konaní postavy v súčasnej slovenskej dráme*, w: *Nuda a ľahostajnosť ako prejavy strachu a úzkosti II (Filozofické a literárne reflexie)*, Banská Bystrica 2022, s. 242-259.

Sardelic M., *Kultura i jezik emocija: prožimanja hrvatske književnosti i svakodnevice*, w: *Emocije u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi*, Zagreb 2020, s. 173-193.

Sierz, A., *Surfing on postmodernity*, 1998, www.inyerfacetheatre.com/archive4.html.

Šikora R., *Skratové vzťahy v Alfredovi*, „Literární noviny“ 2008, č. 20 (roč. 19).

Solovič J., *Kráľovná noci v kamennom mori*, Bratislava 1984, s. 40-41.

Szondi P., *Teória modernej drámy*, Bratislava 1969.

Štefko V. a kol., *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, Bratislava 2011.

Vicen D., *Hniezdočko*, w: *Hry*, Bratislava 2013.