Bc. Filip Sojka

Abstrakt: Cieľom bakalárskej práce je analýza estetiky in-yer-face, komparácia so slovenskou dramatickou tvorbou prelomu 20. a 21. storočia a skúmanie dôvodov jej oneskoreného príchodu na slovenské javiská. Práca rozoberá vznik, vývin, inšpirácie a postupný prienik in-yer-face do prostredia slovenskej dramatiky a analyzuje kľúčové slovenské diela, motivované dramatikou in-yer-face (Klimáček, Olekšák, Kerata a ďalší).
Kľúčové slová: slovenské divadlo a dráma, in-yer-face, roky 1980-2010, Sarah Kane, Mark Ravenhill, Viliam Klimáček, Laco Kerata, Roman Olekšák, Dodo Gombár, Martin Čičvák.

Faces of In-yer-face drama in Slovakia

Abstract: Text reflect on the misconceptions that appear to a significant extent in the current methodology of teaching opera singing. The importance of the work consisted in summarizing these methods, their sources and current phenomena, which negatively influenced and still influence the processes of teaching opera singing in schools and their results. The results of this reflection summarize the author’s acquired knowledge and experience during the entire period of studying opera singing at various schools, as well as outside them. The author subsequently offers methodological clues and suggestions to correct the named misconceptions of the methodology. The work is divided into two chapters divided into subsections. The first chapter deals with the deduction of the main problematic points of contemporary teaching and the sources of their origin, and the second chapter deals with methodological procedures leading to a return to the aesthetics of vocality of older singing schools.
Keywords: pedagogy, methodology, singing, opera, misconceptions.

Úvod

Chorvátska divadelná kritička a teatrologička Sanja Nikčevićová vo svojej knižnej publikácii *,,Nová európska dráma” alebo veľký podvod* charakterizuje estetiku in-yer-face ako novodobý divadelný trend násilia a brutalizmu, ktorý je precízne premysleným marketinogovým ťahom

ako prilákať mladé obecenstvo. Toto tvrdenie je v mnohých ohľadoch legitímne. Estetika in-yer-face zobrazuje explicitné obrazy nahoty, pohlavného styku a iných sexuálnych ekvivalentov a v niektorých prípadoch sumarizuje dramatické kontexty vulgárnou lexikou, ktoré istým spôsobom môžu (ale nemusia) byť sympatické a atraktívne pre určitú sociálnu skupinu. Zároveň bol tento nový britský model drámy záchrancom, ako aj riešiteľom dlhodobej krízy v britských divadlách v osemdesiatych rokoch, kedy v divadelnom repertoári absentovali súčasné drámy. Začiatkom deväťdesiatych rokov sa prostredníctvom rôznych štátnych grantov, študentských workshopov a aktivizácie kultúrnych inštitúcií a divadiel obnovili potrebné autorské podnety, ktorých výsledkom bol prúd novej divadelnej generácie mladých dramatikov po dvadsiatke, tzv. Generácie X.

Nikčevićovej zvyšné vedecké tvrdenia, polemiky a analógie týkajúce sa nového európskeho trendu sú v niektorých spektrách zbytočne dehonestujúce a naberajú skôr na didakticky konzervatívnom a osobnostne odmietavom, než kriticky nestrannom apeli. Estetika in-yer-face je v paušalizovanom význame novou formou senzibility a divadelnej estetiky písania drám, ktorá skúma intímne sféry a ašpirácie človeka. Hoci sú jej charakteristické prvky drastické, brutálne, vulgárne a provokačné, narúšanie sociálno-spoločenských stereotypov a binárnych opozícií abstrahuje zakázané, kontroverzné témy a spracúva ich v naturalisticko-realistickom prevedení, čím autenticky a dokumentárne zvýrazňuje existenciálne situácie, v ktorých sa prejaví skrytá podstata človeka.

Provokačná, ako aj komerčná tendencia nie je vždy intencionálna. Mnohokrát poburujúce reakcie vyplývajú z náhodných (a nenútených) úmyslov autora, ktoré majú paradoxne lascívne účinky na iný druh obecenstva. Pochopiteľne, polemika o umeleckej hodnote a novej drsnej optike vnímania súčasných celospoločenských situácií, rozdeľuje kritickú obec na dva tábory – prívržencov a odporcov. Avšak primárnym cieľom estetiky in-yer-face nie je zapáčiť sa, ale šokovať.

Cieľom bakalárskej práce je oboznámiť čitateľa s estetikou in-yer-face ako novej formy senzibility a štýlu písania drám a jej ekvivalentným zastúpením v slovenskej dramatickej tvorbe prelomu 20. a 21. storočia, ako aj skúmanie menej výrazného politického apelu,

aplikovanej brutality a dôvodov jej oneskoreného prieniku do prostredia slovenskej dramatiky. Práca rozoberá etymologický pôvod, vznik, vývin, inšpirácie a postupný prienik in-yer-face, ako aj kľúčovú britskú dramatickú tvorbu Sarah Kane a Marka Ravenhilla, ktorí sú britským divadelným kritikom Aleksom Sierzom považovaní za jej priekopníkov. Pri terminologickej zahraničnej dramatickej tvorbe, ako aj odbornej časti je podnetná Sierzova knižná publikácia *In-Yer-Face Theatre, British Drama Today*, v ktorej cez chronologické historické epochy a spoločensko-politické kontexty vysvetľuje princípy, ašpirácie a zámery novej divadelnej estetiky.

Pri slovenských kontextoch je prostredníctvom odbornej divadelnej literatúry (*Dejiny slovenského divadla II*, *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*,…) či iných historických prameňov priblížená spoločensko-politická situácia po revolučných rokoch v roku 1989, ako aj vývoj slovenského divadelníctva, ktorý je pre oneskorený príchod estetiky in-yer-face do slovenskej dramatiky kľúčový. Podnetná knižná publikácia Eleny Knopovej *Svet kontroverznej drámy* v relevantných a zásadných odborných spektrách charakterizuje dramatickú tvorbu tzv. poprevratovej generácie, jej charakteristické črty a východiská, ako aj exponované dramatické diela napísané v intenciách estetiky in-yer-face. Pre analýzu a komparáciu so zahraničnými dramatickými textami je podnetný výber dramatickej tvorby Martina Čičváka, Laca Keratu, Viliama Klimáčka, Romana Olekšáka, Doda Gombára a Michala Hvoreckého, ktorých výber úzko súvisí s hľadaním prvkov brutality, nehumánnosti, fyzicko-psychického násilia, sexu, existenčnej apatie, stagnácie a bezvýchodiskovosti.

Koncept in-yer-face

Čo je in-yer-face?

Esenciu ako aj primárny význam divadla in-yer-face definoval britský divadelný kritik Aleks Sierz ako ,,akúkoľvek drámu, ktorá chytí publikum za pačesy a trasie ním, kým nedostane posolstvo.“[1] Na to, aby sme mohli Sierzovu definíciu považovať za legitímnu, spoľahlivú a výstižnú, je nevyhnutné determinovať jej charakteristické črty, ciele a východiská ako sa aj zamerať na etymologický pôvod slovného spojenia – spomenuté podmienky spolu úzko

súvisia a obhajujú nielen názov, ktorý im bol pridelený Sierzom, ale zároveň ohraničujú in-yer-face za estetiku, nie za umelecké či generačné hnutie.

Z etymologického hľadiska slovné spojenie ,,in-your-face“ pochádza z americkej športovej žurnalistiky a v priebehu niekoľkých dekád sa z nej vyklenul civilne zaužívaný slang. V *New Oxford English Dictionary* (1998) je toto slovné spojenie definované ,,ako niečo nehanebne agresívne alebo provokatívne, čo nemožno ignorovať alebo sa mu vyhnúť.“[2] *The Collins English Dictionary* (1998) priradila k tejto definícii prídavné meno ,,konfrontačný“. Obe definície zo slovníkov indikujú, že sme v danej situácii doslova prinútení vnímať dramatiku in-yer-face zblízka, nie z diaľky.

Pojem in-yer-face slúži na pomenovanie estetiky písania ako aj novej formy senzibility v divadle. ,,V tvorbe týchto dramatikov teda principiálne nejde len o predefinovanie slovníka súčasného divadla, ale najmä o zmenu recepčnej pozícii diváka.“[3] K dosiahnutiu žiadaného efektu využívajú princíp šoku ako strategický ťah, ktorým vytrhávajú diváka z predošlých divadelných konvencií a pohodlia a atakujú na jeho základné primitívne zmysly. V tomto prípade šok, nech už je nastavený v akýchkoľvek psychologických rovinách, konfrontuje diváka svojim brutálnym zobrazením, expresívnym obscénnym jazykom, kontroverznými témami, búraním sociálneho a sexuálneho tabu či abstrahovaním traumatických a intímnych zážitkov a skúseností, ktoré často vrcholia extrémizmom.

Jedná sa o skúsenostné divadlo,[4] ktoré v mnohých prípadoch nadväzuje na pokusy divadelných reformátorov v dvadsiatom storočí (Antonin Artaud, Jerzy Grotowski a iní.) Ich pokusy odmietali divadelný model postavený na princípe mimézis alebo racionalitu diváka – prevažne vychádzali z motívov rituálu, ktorými chceli vyvolať v divákovi výraznú emóciu. Estetika in-yer-face intenzívne pracuje s empatiou diváka a vystavuje ho extrémnym, existenciálnym a nepríjemným situáciám, čím jeho reakciu markantne podnecuje. Prekročenie komfortnej zóny a provokácia podložená naturalistickou a silne emočnou atmosférou je teda účelnou a smerodajnou estetickou črtou, bez ktorej sa dráma in-yer-face nezaobíde.

Charakteristika a črty in-yer-face

Hru napísanú v intenciách estetiky in-yer-face nie je náročné rozlíšiť od iných – na vystavanom princípe šoku až extrémizmu pracujú autori so silným autentickým zážitkom a rozprávajú o zakázaných témach vo vulgárnej, často až sexuálnej lexike. Pre tieto špecifické črty sú príznačnou reprezentáciou postavy pochádzajúce z okraja spoločnosti, medzi ktorými prevažne panuje antipatia, cynizmus, ľudská a chemická závislosť, antagonizmus a nehumánnosť – samozrejme, nemusí sa to nevyhnutne týkať všetkých postáv.

Prototyp antihrdinu koná v rozpore so zdravým rozumom, v istom zmysle pociťuje absenciu citov a vlastnej identity. Vzájomná interakcia medzi postavami sa prezentuje v manipulačnom a násilnom konaní, vo fyzickom a slovnom týraní, odhaľovaní intímnych partií či priam pohlavným stykom. Hlavní antihrdinovia hier in-yer-face nie sú teda zosobnením prvotriednych ľudských kvalít, avšak nereprezentujú implantované alebo nerealistické vlastnosti – opäť sa jedná o zakázané témy, ktoré sú síce verejnosti známe, ale z osobných dôvodov sa im vyhýbajú, lebo neprinášajú nič pozitívne.

Taktika šoku v in-yer-face funguje ako postmoderné popretie morálno-etických noriem väčšinovej spoločnosti. Autori ju využívajú nielen ako nástroj, ktorým vytrhnú divákov z emočnej letargie, ale aj ako dostatočne podložené psychologicko-filozofické podhubie výskumu zložitých a potláčaných emócií, ktorým spochybňujú súčasné myšlienky a stereotypný pohľad na spoločenské normy a mravy. ,,Ak sa dráma zaoberala mužskými hodnotami, zobrazila znásilnenie, ak chcela uchopiť sexualitu, zobrazila orálny alebo análny sex, ak sa v dráme objavila nahota, tematizovala zároveň i ponižovanie, keď boli témou drámy drogy, autor zobrazil závislosť.“[5]

Ekvilibristický presah medzi naturalistickou a emočne nabitou atmosférou je dostatočným provokačným prvkom, ktorý má na diváka poburujúci, odpudzujúci, ale aj sugestívny účinok. Pri estetike in-yer-face rozlišujeme ,,hot“ a ,,cool verziu“, ktoré sa medzi sebou líšia v niekoľkých kritériách. ,,Hot verzia – často prezentovaná v malých štúdiových priestoroch

pred publikom v počte od päťdesiat do dvesto divákov – využíva estetiku extrémizmu. Jej jazyk je agresívny, konanie explicitné, zvýraznené sú emócie. V hot verzii je agresia priama a cieľom týchto predstavení je nezabudnuteľná skúsenosť. Cool verzia sprostredkúva znepokojujúcu silu extrémnych emócií prostredníctvom scudzovania. Má početnejšie publikum, naturalistickejší štýl a tradičnejšiu štruktúru.“[6]

In-yer-face priamo konfrontuje jednoduché binárne opozície a narúša ich sociálno-humánnu kostru, ktorá prepája človeka so spoločnosťou. Protipólové prívlastky založené na rozdieloch medzi dobrým a zlým, úprimným a falošným, normálnym a nenormálnym a pod., definujú jedinca a predostierajú jeho kladné a negatívne vlastnosti, čím ponúkajú priestor šoku na zatrasenie povedomých základov diváka a naberajú na politickom apeli.

K tomu, že je divadlo šokujúce, napomáha fakt, že funguje na báze prítomného času, v ktorom sa nachádza živý reálny človek – a teda intímne situácie ako napríklad pohlavný styk na javisku alebo iný sexuálny ekvivalent zasiahne diváka údernejšie ako filmové či iné nedivadelné prevedenie. Podobne zjavný diskomfort môže vyvolať nahota, vulgarizmy v expresívnejšom až rasistickejšom ráze alebo mnohoúčelová forma násilia.

Autori – Sarah Kane a Mark Ravenhill

Najzásadnejší prienik novej formy senzibility a divadelnej estetiky písania drám (s prihliadnutím na predošlé pokusy) nastal začiatkom deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia. Alternatívne divadlo v šesťdesiatich rokoch využívalo podobné výrazové a explicitné prostriedky, avšak nastupujúca generácia mladých dramatikov po dvadsiatke, tzv. Generácia X (medzi ktorými nájdeme aj starších autorov), posunula estetiku šoku do extrémnejšej, brutálnejšej a konfrontačnejšej polohy. Nadávky či urážky religiózneho charakteru majú zrazu menej urážlivejší a provokatívny dopad na divákov, ako sexuálne, oidipovské a rasistické – podobne na tom je aj búranie tabu alebo nahota, ktorá už nie je vnímaná ako oslobodenie sa od dobovo-sociálnych konvencií, ale stáva sa symbolom zraniteľnosti a viktimizácie.

Najvýraznejšími mladými dramatikmi, píšucimi v intenciách estetiky in-yer-face, sú Sarah Kane a Mark Ravenhill, ktorí svojimi dramatickými dielami vytvorili fundamentálny základ nového divadelného fenoménu. Obaja menovaní autori explicitne pracujú s obrazmi násilia a brutality, ostentatívne kritizujú a spochybňujú disfunkčný politický systém či súdobé sociálno-etické normy, vyjadrujú sa vulgárnym, drsným, úsečným a mestským jazykom a skúmajú nestabilnú a ľahko zraniteľnú ľudskú psychiku v hraničných situáciách. Ich autorská poetika, hoci obaja využívajú podobný tematický okruh či životne stagnujúce dramatické postavy, u ktorých absentuje základný ľudský cit, sa v istých smeroch vymedzuje.

Zásadná diferencia, ktorá je zároveň kľúčová pri odlíšení ich autorského štýlu písania či uvažovania nad drámou, spočíva v miere použitého násilia, ako aj v priradených charakteristických črtách postáv. Kane brutálnejšie vyostruje dramatické konflikty do bodu, v ktorých sú reakcie často v nehumánnom až animálnom svetle, postavám vkladá nihilistický a defetistický pohľad na spoločnosť a výrazne zobrazuje súboj medzi dominantným a submisívnym charakterom. Ravenhillove násilné metódy sú v umiernenejšom tóne, sústredí sa skôr na tému ľudskej transakcie, kde sú city a láska zvrátenými opozitami, a ľudskej závislosti na inom jedincovi, v ktorej zdôrazňuje následky tzv. spasiteľského syndrómu.

Prvá uvedená hra Sarah Kane *Spustošení* je mnohými divadelnými teoretikmi a kritikmi považovaná za významný medzník drámy in-yer-face. Okrem znepokojivých obrazov znásilnenia, močenia, fyzickej deformácie, kanibalizmu a masturbácie, hra hovorí o rozklade morálnych hodnôt. Toxický vzťah medzi surovým a cynickým novinárom Ianom a podstatne mladšou a zajakávajúcou sa Cate, fungujúci na princípe mučiteľa a obete, sa odohráva v luxusnej hotelovej izbe. Autorkou využitý aristotelovský princíp jednoty miesta je v priebehu deja naštrbený vojnovým konfliktom a zanecháva hotelovú izbu v zdevastovanom stave. Z naturalisticky drsného príbehu sa stáva snový delirický popis sveta vojny, s príchodom Vojaka nastáva substitúcia mučiteľa a obete a postavy postupne strácajú posledný náznak ľudskosti či sebareflexie.

V podobne ladenom výskume ľudskej psychiky v extrémnych situáciách a prítomnými témami sebadeštrukcie a násilia nadväzuje Kane svojou druhou hrou *Faidrina láska.*

Z pôvodnej Senecovej tragédie *Faidra* ponechala Kane základnú zápletku neopätovanej lásky a tragického nedorozumenia, ktoré postmodernými postupmi adície a eliminácie výrazne zaktualizovala. Kritický pohľad na zhýralé zákulisie kráľovskej rodiny či novoutvorená interpretácia Hippolyta ako sexuálne promiskuitného, letargického a nihilistického antihrdinu, implikuje mrzačenie citu, nevľúdnu povahu lásky a krehkosť ľudskej existencie. Drastické obrazy dosiahla Kane zobrazením situácií, ktoré sa v pôvodnom texte odohrávajú za scénou – z nich najviac dominuje záverečná masová hystéria a vykonaná spravodlivosť vo forme znásilnenia a brutálnej fyzickej deformácie.

Poslednou hrou Sarah Kane je *Psychóza 4:48*, ktorá svojou experimentálnou, a autobiografickou formou tematizuje duševné choroby a impulzy k samovražde. Štruktúra hry sa skladá zo série koláží a fragmentov, ktoré cez autorkine osobné chorobopisy, citáty z Biblie, poetické pasáže, kombináciu spontánne zoradených čísel či chaotické dialógy s psychiatrom, zobrazujú úpadok ľudskej mysle. Nakoľko Kane vychádza z vlastných skúseností z pobytu na psychiatrickej liečebni, okrem subjektívnej spovede a pátraní po spasiteľskej láske, zároveň kritizuje zastarané a nefunkčné psychiatrické postupy.

Na vlnu kontroverzie, ktorú spustilo uvedenie hry *Spustošení*, sa napojil Mark Ravenhill debutovou hrou *Shopping&Fucking*. Už samotným názvom poburujúca, hra spracúva narastajúcu nadvládu konzumného života a jeho dopadu na morálne hodnoty. Cez trojicu mladých ľudí, žijúcich vo voľnom polyamórnom vzťahu, Ravenhill zobrazuje konzumný svet ako sexuálne vzrušujúci a citovo určujúci konštrukt, ktorý koherentne prepája s explicitnými obrazmi nahoty, násilia, drogovej a ľudskej závislosti či sexu ako jednoduchej obchodnej transakcie. Ľudská transakcia metaforicky vyjadruje súdobú definíciu človeka ako tovar alebo polotovar (najmä kvôli závislosti na konzumácii fastfoodu), ktorý slúži na základné biologické potreby a odoberá akýkoľvek možný ľudský cit či vzopretie voči deštruktívnej manipulácii.

V hre *Kabela* Ravenhill experimentálne prepája wildovské reálie z hry *Je dôležité mať Filipa* so súčasnou dobou konzumu. V dvoch simultánne prebiehajúcich príbehoch v rôznych historických etapách porovnáva súčasné rodičovstvo a výchovu detí s viktoriánskou érou. Dva neheterosexuálne páry pomocou umelého oplodnenia dostanú do opatery dieťa, ktoré

má zjednotiť ich neharmonické partnerské vzťahy a obnoviť vzájomnú náklonnosť a vernosť. Avšak neplnoleté dieťa je postavami zneužívané ako vydieračský a manipulačný prostriedok na dosiahnutie osobných cieľov. Okrem centrálnej témy mladého rodičovstva a ľudskej závislosti v podobe sexuálnej transakcie, Ravenhill sardonicky kritizuje viktoriánsku éru a jej mondénnu etiku, interpretuje sluhu Cardewa ako pedofila a Prizmu ako ľahostajnú opatrovníčku, čím prepája zhýralosť a toxicitu medziľudských vzťahov s postavami žijúcimi v konzumnom svete.

Podobný tematický okruh konzumnej spoločnosti ako v predošlých dvoch menovaných hrách aplikoval Ravenhill v hre *Pár obscénnych momentiek*, avšak s odlišne ladeným násilným tónom. Politický ľavicový aktivista Nick, ktorý bol trestaný za brutálne napadnutie, sa po prepustení z väzenia ocitá vo svete, do ktorého sa nevie aklimatizovať. Ravenhill sa otvorenejšie a kritickejšie vyjadruje k solventným účinkom kapitalizmu a novému životnému štýlu, ktorý je výrazne poznačený narastajúcim konzumom. Rázny politický apel hry ako aj tematicky primárna životná frustrácia postáv, sprevádza viac badateľný ľudský cit ako potenciálny spojovník naštrbených vzťahov.

Slovenský ekvivalent estetiky in-yer-face

Spoločensko-politický kontext po roku 1989

Britský ekvivalent in-yer-face sa na Slovensku presadil v deväťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia pod termínom cool dráma[7]. Impulzom pre nový štýl písania a novú senzibilitu v divadle boli primárne spoločensko-kultúrne udalosti porevolučného obdobia v roku 1989, na ktoré zareagovali mladí divadelní režiséri a dramatici (Martin Čičvák, Jozef Gombár, Roman Olekšák,…), ako aj etablovaní tvorcovia z autorských či štúdiových divadiel, fungujúcich už v období socializmu (Viliam Klimáček, Blaho Uhlár a ďalší).

Novembrové a decembrové udalosti v roku 1989 vo výsledku vehementne pozmenili politicko-ekonomický či spoločensko-kultúrny vývoj, ktorému zásadne dopomohli aj slovenskí divadelníci či iné osobnosti z oblasti umenia a kultúry. V tomto období sa presadil nový

spôsob interakcie medzi javiskom a hľadiskom a otváral autentický názorový dialóg, ktorého scenár bol často určovaný divákmi a ich ,,výraznými vstupmi a osobnými príbehmi“.[8] Tento typ interaktívneho dialógu sa pred rokom 1989 uskutočňoval najmä v malých javiskových formách, ale v revolučnom období postupne prenikol aj do ostatných divadiel, dokonca aj na ulicu.

Divadelný štrajk, fungujúci na báze ,,nehrania“, bol rozpoznaný ako kolektívny a politický akt spolupatričnosti a verejné demonštrácie či zhromaždenia v niektorých prípadoch naberali charakter divadelného predstavenia s presne stanovenou dramaturgiou. Po novembrových udalostiach bola novonastavená zmena vzťahu medzi javiskom a hľadiskom zásadnou otázkou, ktorá postavila slovenské divadelníctvo pred novú výzvu – nájsť nový spôsob komunikácie s divákom.

Kamenné divadlá po prvých mesiacoch roku 1989 evidovali nízky počet návštevnosti, zatiaľ čo štúdiové divadlá nie – primárnym dôvodom bola odlišná dramaturgia, autorská poetika a sociálne členenie divákov. Náboroví diváci, ktorí predtým napĺňali kamenné divadlá, neboli stotožnení s ich aktuálnym dramaturgickým repertoárom, zloženým z prevažne overených klasických svetových či slovenských drám; spoločenská optika sa zmenila a očakávala aktuálne témy, nie návrat k psychologickorealistickej poetike. Potenciálna spolupráca kamenných divadiel s autorskými divadlami, ktoré disponovali príťažlivými titulmi pre obecenstvo a inovatívnymi tvorcami, stroskotala na vzájomných autorsko-dramaturgických odlišnostiach.

Invenčnosť drámy, ako aj divácky žiadané odpatetizovanie súčasnosti, sa podarilo zachytiť štúdiovým divadlám, ktoré ,,boli založené na blízkom kontakte s publikom, rušili alebo rôzne komentovali ilúziu štvrtej steny – priniesli do praxe slovenskej drámy žánre a prostriedky antiiluzívneho divadla.“[9] Ich umelecké novátorstvo v dramatických textoch alebo režijných postupoch bolo založené na kombinácií mnohožánrovosti a experimentálnosti, práci s ,,výsmechom, znevažovaním, postmodernistickou nadinterpretáciou a reinterpretáciou (až na hranici dezinterpretácie), otupovaním emocionality, cynickým prehodnocovaním“[10] a zobrazovaním aktuálnych spoločenských tém.

Poprevratová generácia a jej základné charakteristické črty v dráme

V slovenskej dráme po roku 1990 už nenájdeme ideologickú angažovanosť alebo pátranie po morálnych a životných hodnotách – nastáva výrazný odklon od tradičnej dramatickej štruktúry, logickej kauzality a dejovej nadväznosti, časovej ucelenosti, postupne gradujúcej konfliktnosti a štylizovaných postáv. ,,Texty sú silne introvertné, cítiť 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.“[11]

U niekoľkých autorov nachádzame podobné výrazové prostriedky, vychádzajúce z estetiky in-yer-face, ale nie vo vyhrotenom, beštiálnom a drastickom prevedení, ako u zahraničných autorov; drogová závislosť či prvky násilia a sexu sú v tvorbe poprevratovej generácie umiernenejšie a implicitné, prevažne dominuje kombinácia humoru a sarkazmu v intelektuálnom rozmere, ktorý sa elegantnejšie pohráva s princípom brutality, cynizmu a emočnej vyprázdnenosti.

Bibliografia

SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber Limited, 2000. ISBN 978-0-571-20049-8.

NIKČEVIĆOVÁ, Sonja. *“Nová európska dráma“ alebo veľký podvod.* Bratislava: Vydavateľstvo Jána Jankoviča, 2007. ISBN 978-80-89030-32-3.

KRATOCHVÍLOVÁ, Dana. *Sarah Kane*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2013. ISBN 978-80-558-0372-2.

ŠTEFKO, Vladimír a i. *Dejiny slovenského divadla II*. Bratislava: Divadelný ústav, 2020. ISBN 978-80-8190-066-2.

ŠTEFKO, Vladimír a i. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011. ISBN 978-80-89369-36-2.

KNOPOVÁ, Elena. *Svet kontroverznej drámy*. Bratislava: VEDA, 2010. ISBN 978-80-224-1162-2.

KNOPOVÁ, Elena. 2008. *Premýšľanie o slovenskej dráme po roku 1990 v priestore dvoch koncepcií*. In: Slovenské divadlo, [online]. č. 4, 56, 2008 [cit. 1.4.2023]. s. 385. Dostupné na: https://www.sav.sk/journals/uploads/03180922Divadlo4-08.pdf. ISSN 0037-699X.

KNOPOVÁ, Elena. 2009. *K problematike postáv slovenskej drámy po roku 1990.* In: Slovenské divadlo, [online]. č. 4, 57, s. 253-270. [cit. 1.4.2023]. Dostupné na: https://www.sav.sk/journals/uploads/02180904divadlo4-09-1studia.pdf. ISSN 0037-699X.

PÁLENÍKOVÁ, Zuzana. 2007. *Postmoderná divadelnosť v tvorbe Viliama Klimáčka*. In: Slovenské divadlo, [online]. č. 4, 55, s. 658-675. [cit. 3.4.2023]. Dostupné na: https://www.sav.sk/journals/uploads/01151237divadlo4-07.pdf. ISSN 0037-699X.

MISTRÍK, Miloš. 2005. *Sarah Kane – samovražda dialógu.* In: Slovenské divadlo, [online]. č. 1-2, 53, s. 95-105. [cit. 6.4.2023]. Dostupné na: https://www.sav.sk/journals/uploads/09210831Divadlo2.pdf. ISSN 0037-699X.

SIERZ, Aleks. In-Yer-Face Theatre conference reports. 5.10.2010 [cit. 3.2.2023]. Dostupné na: http://www.inyerfacetheatre.com/archive2.html

BEŇOVÁ, Juliana. Nová európska dráma: (poľská, česká a slovenská dráma v konfrontáciách a súvislostiach). 10.4.2015 [cit. 28.4.2023]. Dostupné na: https://digilib.phil.muni.cz/_flysystem/fedora/pdf/133385.pdf

---

Poznámky

[1] SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber Limited, 2000, s.4. Preklad: autor

[2] SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber Limited, 2000, s.4. Preklad: autor

[3] KRATOCHVÍLOVÁ, Dana. *Sarah Kane*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2013, s.16.

[4] Sierz používa slovo ,,*experiential*“, teda niečo ,,zážitkové“ alebo ,,skúsenostné“.

[5] SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber Limited, 2000, s.30. Preklad: autor

[6] SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber Limited, 2000, s.5. Preklad: autor

[7] Pojem ,,cool dráma“ je pre slovenské prostredie asi najbližším ekvivalentom, ako aj pomenovaním britského divadelného fenoménu in-yer-face. Skutočný etymologický pôvod tohto termínu však nie je známy, s veľkou pravdepodobnosťou sa jedná o divácko-kritickú reakciu na estetiku, ktorá svojou podstatou a prvkami, privodzuje stav podobný úžasu.

[8] ŠTEFKO, Vladimír a i. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011, s. 647.

[9] ŠTEFKO, Vladimír a i. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011, s. 650.

[10] ŠTEFKO, Vladimír a i. *Dejiny slovenského divadla II*. Bratislava: Divadelný ústav, 2020, s. 190.

[11] KNOPOVÁ, Elena. 2008. *Premýšľanie o slovenskej dráme po roku 1990 v priestore dvoch koncepcií*. In: Slovenské divadlo, [online]. č. 4, 56, s. 385. [cit. 1.4.2023]. Dostupné na: https://www.sav.sk/journals/uploads/03180922Divadlo4-08.pdf