

Téma emigrácie v súvislosti s postjuhoslovanskými konfliktmi v súčasnej slovenskej vojvodinskej dráme

Ana Marić

MARIĆ, A.: The subject of emigration in the context of post-Yugoslav wars in contemporary Slovak Vojvodina playwriting
SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 70, 2023, no. 6, pp. 675-689

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2023.70.6.4>

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-8290-2195>

Key words: new Slovak Vojvodina drama, emigration theme, Slovak literature, Serbian literature

This study focuses on Slovak Vojvodina drama in the last decade of the 20th and the beginning of the 21st century, with an emphasis on the theme of emigration as one of the important topics in current dramatic production in Serbia. It analyses dramatic texts from the collections *Nová slovenská vojvodinská dráma* ([New Slovak Vojvodina drama], 2004, 2014) and the journal *Nový život* written by Slovak author Lubomír Šárik, Slovak Vojvodina author Jan Hrubík, and playwright Vladislava Fekete, originally from Vojvodina but living in Slovakia. The authors in these dramas respond to the complex socio-political situation in Yugoslavia, particularly Serbia, in the 1990s and its subsequent impacts on the following decades, including the prominent issue of Slovak emigration from Serbia. The portrayal of the thematic and motivational layer of emigration varies in value depending on the creative potential of the author and their contextual placement. It ranges from unique dramatic story backgrounds (L. Šárik, J. Hrubík) to the existentially heightened description of the immigrant's border situation, including those from the Slovak enclave in Serbia (V. Fekete). This research opens up space for a more active intercultural dialogue between Slovak, Slovak Vojvodina, and Serbian drama.

Kľúčové slová: nová slovenská vojvodinská dráma, téma emigrácie, slovenská literatúra, srbská literatúra

Emigrácia je vystahovanie obyvateľstva z určitého územia a presun na iné v rámci jedného štátu alebo do cudziny z dôvodu nepriaznivých životných podmienok v pôvodnom prostredí: „Ide teda o dvojsmerný pohyb (emigrácia, imigrácia), zúčastňujú sa ho migranti (emigranti, imigranti). Môže dochádzať tiež k reemigrácii. [...] migrácia je pohyb jednej osoby alebo skupiny osôb cez hranice štátu (medzinárodná migrácia) alebo v rámci jednej krajiny (vnútorná migrácia) bez ohľadu na dôvody a fakt, či išlo o dobrovoľný alebo nútený presun“ (Taneski 2021: 13-14). V deväťdesiatych rokoch 20. storočia emigrovalo z územia bývalej Juhoslávie niekoľko stotisíc ľudí, presný počet nie je známy.¹ Väčšina vystahovalcov boli politickí emigranti, intelektuáli, ktorí odišli pre nesúhlas s aktuálnym politickým dianím na území vojnou spustošených bývalých juhoslovanských republík.² Okrem znechutenia zo stále silnejúceho nacionalizmu, ktorý podnietil početné vojnové zločiny a celkovú devastáciu všetkých hodnôt (čo je navzájom prepojené), boli pre rozhodnutie opustiť krajinu podstatné aj ekonomické príčiny: stúpajúci počet emigrantov „súvisí s prehlbovaním ekonomickej a politickej krízy v priestoroch bývalej Juhoslávie a v Bulharsku, sprevádzanej vysokou mierou korupcie a klientelizmu. Súčasná kríza vytvára pocit úplnej bezperspektívnosti života na Balkáne“ (Taneski 2021: 12). Namiesto niekdajších emigračných vln, ktoré boli charakteristické pre celé 20. storočie, v súčasnosti prebieha permanentná emigrácia, ktorú redaktorka časopisu *Nova ekonomija* Biljana Stepanovićová nazvala „zúfaleckou emigráciou“ (Milosavljević [online]). Je to zmes politickej a ekonomickej emigrácie a týka sa hlavne vzdelanej vrstvy obyvateľstva, preto je v médiách bežne pomenovaná ako „odlev mozgov“. Krízy, ktoré postihli dnešné Srbsko v deväťdesiatych rokoch (napríklad hyperinflácia vyvolaná medzinárodnými sankciami), sa priamo týkajú aj slovenskej národnostnej menšiny žijúcej na území srbskej Vojvodiny. V prípade slovenskej menšiny ide väčšinou o vystahovanie na Slovensko, kde sa zvlášť vynára aj špecifický menšinový problém – otázka národnej identity, respektíve štátnej príslušnosti a národného cítenia.

Viacerí slovenskí vojvodinskí autori reagujú vo svojich dielach na problémy aktuálnej skutočnosti a tematizujú aj problém odchodu do cudziny. Motív emigrácie sa vyskytuje aj v dramatických textoch, ktoré boli publikované v dvoch knižných výberoch *Nová slovenská vojvodinská dráma* (2004, 2015)³ a v časopise *Nový život*. Vo vydaní zborníka z roku 2004 je jedenásť drám z deväťdesiatych rokov, vo vydaní z roku 2014 je pätnásť hier – spolu reflektujú dve desaťročia srbských dejín a ich vplyv na slovenskú menšinu v Srbsku.

1 Branko Pavlica v štúdií *Vystahovalci a azylanti z Juhoslávie v Nemeckej spolkovej republike* uvádza, že „podľa oficiálnych nemeckých údajov, v období jedného desaťročia (1990 – 1999) v Nemeckej spolkovej republike požiadalo o azyl 472 888 osôb z priestoru bývalej Juhoslávie“ (Pavlica 2005: 87). Samozrejme, nie všetci dostali azyl, lebo vo viacerých prípadoch išlo o zneužitie politických okolností na zabezpečenie lepšieho živobytia na Západe, ale faktom je, že najmä v západnej Európe a Kanade legálne či nelegálne žije značný počet ľudí z bývalej Juhoslávie, ktorí odišli práve v poslednom desaťročí 20. storočia. B. Pavlica ďalej uvádza, že „údaje z niektorých krajín západnej Európy ukazujú, že sa percento uznania statusu utečenca a azylanta z našej krajiny pohybuje medzi dvoma až piatimi percentami“ (Pavlica 2005: 90).

2 V šesťdesiatych rokoch bola povolená emigrácia z Juhoslávie, ale len nevzdelanej časti obyvateľstva (skupina gastarbeitrov). Odchod kvalifikovaných odborníkov je špecifikum post-juhoslovanského obdobia.

3 Obe publikácie vznikli vďaka úsiliu Ochotníckeho divadla Janka Čemana z Pivnice, ktoré v roku 1995 založilo tradíciu každoročnej prehliadky inscenácií menšinových dramatických textov DIDA (Divadelné inscenácie dolnozemskej autorov), ktorá má nesmierny význam pre dramatickú produkciu vo Vojvodine.

Tematicko-motivickú vrstvu emigrácie a emigrantov môžu výberovo ilustrovať tri hry, v ktorých sa výraznejšie zobrazujú dôvody na vystaňovanie obyvateľstva zo Srbska v období po rozpade Juhoslávie. Ich autori – Lubomír Šárik, Jano Hrubík a Vladislava Fekete – v nich zároveň reagujú na špecifické hraničné a trojkontextové postavenie slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku, vyplývajúce z toho, že „Slováci žijúci vo Vojvodine (ale podobne aj príslušníci iných menšinových spoločenstiev) sa rovnoprávne zapájajú do celonárodného kontextu z jednej strany, do kontextu krajiny, v ktorej žijú a pôsobia, z druhej, ale aj do svojho autochtónneho kontextu, v našom prípade do slovenskej vojvodinskej literatúry“ (Valent-Belić 2018: 5).⁴ V metaforickom zmysle predstavujú skúmané hry príklad žánrovej migrácie a pohyb medzi tromi kontextmi. Hra *Záložák* slovenského dramaturga L. Šárika zobrazuje spoluprácu slovenského a menšinového kultúrneho prostredia, keďže ide o dramaturgiu prozaického textu vojvodinského autora Martina Prebudilu. Spolu s hrami J. Hrubíka umožňuje predstaviť si slovenský vojvodinský kontext a lepšie ho pochopiť. V. Fekete ako slovenská dramatička a vojvodinská Slovenka prepája vo svojich hrách slovenský a srbský kultúrny kontext, takže v nich možno vystopovať „trojdomosť“, to jest „trojkontextovosť“ (Harpán 2000: 32) spisovateľov príslušníkov slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku.

Lubomír Šárik: *Záložák* (1998)

Slovenský dramaturg L. Šárik, profesionálne pôsobiaci v Košiciach, napísal hru *Záložák – Kronika predčasnej smrti* v roku 1998 pre potreby ochotníckeho divadelného súboru z Kysáča⁵ a na základe románovej predlohy M. Prebudilu *Rezervista bez rezervnej kože*. Jeho dramaturgia bola publikovaná v roku 1999 v časopise *Javisko* a knižne vyšla v rámci antológie *Nová slovenská vojvodinská dráma I.* v roku 2004. Próza M. Prebudilu bola uverejnená po slovensky až v roku 2000 v Rumunsku i na Slovensku, v srbčine vyšla v roku 2004. Motív emigrácie v nej nie je dominantný, predstavuje len vedľajší motív, a to prostredníctvom nevydareného vzťahu hlavnej postavy Milana Valenta s jeho nešťastnou dlhodobou láskou Majou. Tá sa vracia do rodného mesta, ktoré opustila pre štúdium v Sarajeve tesne pred Milanovým narukovaním. Počas jeho pobytu na fronte definitívne odchádza do Kanady, očakávajúc Milanov príchod. Jej návrat (pravdepodobne z Chorvátska) spúšťa dej hry, lebo vzniká konflikt medzi Majou ako živou milenkou a smrťou, ktorá Milana zvädza. Ich súperenie je základným ritualizačným prvkom v dramatickom texte a zvýrazňuje performatívne vlastnosti textu – nejde o (mimetické) zobrazenie deja, ale o predvádzanie všeobecného konfliktu života a smrti.

Postavy v Šárikovej hre nie sú pomenované: namiesto mien sú na začiatku radové číslovky v mužskom a ženskom rode, osobné mená individualizovaných postáv sa uvádzajú v jednotlivých obrazoch. Samotný autor v úvodnej scénickej poznámke ako dôvod tejto skutočnosti uvádza, že si takýto postup zvolil, aby hre

4 Uvedené tvrdenie Zdenky Valentovej-Belićovej nadväzuje na postulát Michala Harpána: „Špecifickosť národnostnej literatúry sa prejavuje v tom, že sa bytostne vývinovo a typologicky určuje vo vzťahu k niekoľkým literárnym kontextom, z ktorých je potrebné podčiarknuť tri: 1. kontext celonárodnej literatúry, 2. kontext literatúry regionálneho, resp. štátneho útvaru a 3. vlastný vývinový a typologický kontext“ (Harpán 2000: 11-12).

5 Réžiu mal na starosti Vlado Sadílek, inscenácia bola ocenená na prehliadke DIDA.

678 poskytol univerzálnu platnosť: „Variant premenlivosti postáv pred zrakom diváka umožňuje divadelne zvýrazniť osudovosť príbehu“ (Šárik – Prebudila 2004: 71). Zvolením ritualizačno-performatívnej povahy textu vyňal vojnový konflikt z balkánskeho kontextu a preniesol jadro problému na všeobecnú úroveň. Neustála zmena úloh, preobliekanie sa, výmena masiek a líčenie priamo na scéne; prestavba javiska na izbu, krčmu, front a ďalšie miesta príbehu, narúšajú divadelnú ilúziu a posilňujú antimimetickú a performatívnu povahu hry. Anonymita postáv⁶ upozorňuje na motivické prepojenie s vojenským (a vojnovým) kontextom, v ktorom sú ľudia len číslice a súčasť štatistiky, a hneď na začiatku usmerňuje čitateľa na stratu identity. Tá je sprievodným znakom rozkladu krajiny i vojny a kulminuje v závere hry Milanovým tvrdením, že o sebe nič nevie. Otvorený koniec, v ktorom sa Milan ocitá v stave nekončiaceho utrpenia, podčiarkuje tragickosť jeho postavy, pre ktorú strata identity znamená symbolickú smrť. Tá je len naznačená, keď v poslednej scénickej poznámke dramatik naplno vtáhuje divákov do skutočnosti s následkami vojen: „Smerom, ktorým odchádza publikum, sú stoličky ako náhrobníky. Horia sviečky, za nimi stoja herci“ (Šárik – Prebudila 2004: 94).

Dominantným štrukturálnym princípom hry je deindividuálna postava – postava nie je plnohodnotným charakterom so súborom jednotlivých vlastností, ale skôr „miestom výpovede“ (Sarazak 2015: 116), je to niekto, kto vyslovuje text.⁷ Účelom takejto neutralizácie je zovšeobecňovanie, stieranie akýchkoľvek individuálnych či národných (národnostných) špecifik: „DRUHÝ. Ako vyzerá [vojak – doplnila A. M.]? Je to koža vzor 63, rôznofarebná, ktorá umožňuje dokonalé splynutie s vesmírom, dokonalé mimikry“ (Šárik – Prebudila 2004: 72). Neustálou zmenou rolí vedľajších postáv, ktoré sa nezúčastňujú na dejovej krivke, nekonajú, vzniká osobitý druh kolektívnej postavy – zbor (chór). Jeho výstupy využívajú princíp divadla na divadle ako spôsob upozorňovania na prepojenie divadelnej a mimodivadelnej skutočnosti. L. Šárik pomocou zboru vyjadruje rozpor medzi týmito dvoma skutočnosťami, ktorý je však ironizovaný, čím sa obe reality spochybňujú. Zbor na začiatku pripomína divákovi, že idú sledovať „komédiu, spektakulum, theatrum mundi, neobvyklé divadlo! V ňom sa olej s vodou pomieša, čo sa nikde inde vo svete stať nemôže!“ (Šárik – Prebudila 2004: 72). Takýto úvod je alúziou na cirkus a uvádzanie výstupov cirkusových umelcov. Ide o princíp sklamaného očakávania; anticipuje sa komika hry, ktorá sa však nedostaví. Autor naznačil výnimočnosť sveta mimo divadla, lebo by sa to inde nemohlo stať.⁸ Estetika cirkusu

6 Z hľadiska dramatickej štruktúry „strata mena nevyhnutne sprevádza strácanie ja“ (Sarazak 2015: 116).

7 Postup deindividuálna je v dramatickej spisbe permanentne prítomný od prelomu 19. a 20. storočia a je následkom všeobecnej individuálnej a spoločenskej krízy: „v posteuripidovskom vývine západného divadla, charakter – čo znamená ‚znamienko‘ – sa stal stredobodom individualizovanej postavy, jej jadrom. No my, na samotnom prechode do XX. storočia, budeme prítomní na trhaní toho jadra so zjavením Strindberga, a potom Pirandella“ (Sarazak 2015: 110). Namiesto jednotlivca v ponímaní idealistickej filozofie máme dočinenia s neutrálnou postavou, postavou bez konkrétnych vlastností, bez osobnosti alebo so súborom fragmentov charakterov.

8 V širšom kulturologickom ponímaní v podobných výrokoch prítomných v rámci celej hry ide o „balkanizáciu“, ktorá predstavuje istý rad stereotypných predstáv o Balkáne, keď sa „stal synonymom návratu na to kmeňové, zaostávajúce, primitívne, barbarské“ (Todorova 2009: 3), a ktorá je súčasťou verejného a mediálneho diskurzu týkajúceho sa vojen v deväťdesiatych rokoch, ako aj predchádzajúcich konfliktov na tomto území. Pojem „balkanizácia“ pochádza zo začiatku 20. storočia a jeho slovníková definícia je: „rozštiepiť (región, skupinu atď.) na menšie a často nepriateľské jednotky, 2. rozdeliť, rozškatuľkovať“ (Merriam-Webster [online]).

a postupy patriace do zásoby folklórnych typov vystupovania zostávajú v celej hre významným prvkom, lebo zboristi nosia masky, líčia sa pred očami divákov, spievajú a tancujú. Postupne sa vytvára snová atmosféra príbuzná strašidelným zámkom v zábavných parkoch. Táto príbuznosť je vyjadrená aj prítomnosťou archetypálnej postavy Ona,⁹ ktorá je personalizáciou smrti. Ona spieva národné pesničky a zvädza hrdinu.¹⁰

Zbor je na jednej strane epickým prvkom v dramatickej hre, „stáva sa metódou rozprávania, ktorá vyvoláva dojem odstupe, pretože divák ho vníma ako iného diváka, ktorý je na javisku a tam posudzuje a komentuje dej [...]. V zásade sa tento epický komentár vracia na scénu, aby tam zosobil publikum a jeho pohľad“ (Pavis 2014: 446). Na jednej strane zbor vytvára ilúziu, v ktorej je hlavná postava len bábkou v rukách neviditeľnej sily nazývanej systém a zbor zosobňuje kolektívne pocity strachu obecnstva – ide teda o mimézu emócií, tesne spätú s performatívnou kvalitou textu. Ťažiskom performancie nie je vyvolávanie strachu, ale vyjadrenie súdržnosti, vytvorenie kolektívu performerov a obecnstva. V tomto zmysle je Šarikova hra rituál alebo „ritualizované správanie podmienené/prestúpené hrou“ (Schechner 2009: 79), ktoré má zjednotiť spoločnosť a pomôcť jej prekonať vojnovú traumu. Súčasťou ritualizácie (karnevalizácie) je spievanie národných piesní, ktoré patria do všeobecne známej a čitateľnej metaforiky v inak náročnom texte: „Národná pieseň a porekadlo dávajú jeho výpovediam oporný bod a podporu; lebo sú majetkom všetkých ľudí; v nich sa skrývajú staré skúsenosti a múdrosť, po ktorých oblasť nevedomého siaha, aby dostala potvrdenie“ (Kloc 1995: 155). Milan Valent je v ritualizovanom správaní obsiahnutý dvakrát – raz ako obeť (metaforická aj skutočná obeť vojny) a ako dvojník publika. Milanovou príznačnou charakteristikou je práve to, že je Slovak. Vytvára sa dojem, že Milan vôbec nepatrí do nacionalistického diskurzu, ktorý podľa verejnej mienky (sprostredkovanej samotným textom) zapríčinil vojnu, a kladie si otázky o filozofickom „my“, ktoré má bojovať. Pred vojnou neutiekol len preto, aby mal príležitosť pochopiť: „Potrebujem to vidieť na vlastné oči, zažiť, aby ma neklamali... Aby som videl pravdu“ (Šarik – Prebudila 2004: 80). Práve v uvažovaní, či treba narukovať, alebo utiecť, sa objavuje motív emigrácie. Milan je kriticky mysliaci intelektuál, inklinuje k potrebe nachádzať pravdu a zmysel všetkého. Ďalšie postavy, s ktorými sa stretáva na svojom putovaní do chorvátskeho Vukovaru, sprostredkujú diskurz a verejnú mienku vytvorenú propagandou (hlavne u postáv z vojenského

9 Súboj medzi Majou a Smrťou je reprezentáciou dobrej a zlej podoby archetypu Veľkej Matky, s ktorým sa často stretávame v literárnych útvaroch tematizujúcich vojnu.

10 Podobný motív existuje aj v hre *Zmajeubice* (Vrahovia drakov, 2014) srbskej dramatičky Mileny Markovićovej, ktorá spracúva príbeh atentátnikov na Františka Ferdinada a najmä postavu Gavrila Principa vníma ako tragickú. M. Markovićová a L. Šarik používajú podobné ritualizačné prvky: vymazávanie individuálnych vlastností a premenlivosť postáv, opakovanie, pesničky (M. Markovićová brechtovské *songy*) a splyvanie postavy priateľky s postavou smrti ako symbol voľby medzi životom a smrťou. Atentát sa uvádza aj v *Záložákovi* ako leitmotív v súvislosti s rozličnými konfliktmi na území Balkánu a širšie Európy počas 20. storočia. Vnímam to ako mytologizačný postup, lebo niekoľké obrazy tvoria univerzálny model hier o vojne: „Mytologizácia funguje tak, že redukuje traumatickú udalosť na rad štandardizovaných príbehov (dva-trikrát vyrozprávané príbehy začínajú reprezentovať ‚príbeh‘ o traume) meniac ho zo strašidelnej a nekontrovateľnej udalosti na zatvorený a predvídateľný naratív“ (Tal 2017 [online]). Tento proces je súčasťou kolektívneho/kultúrneho nevedomia, ktoré automaticky vytvára kód čitateľný príslušníkom istej skupiny, lebo isté obrazy patria do jej kultúrneho dedičstva. Mytologizácia na motívickej úrovni je v tesnom prepojení s formálnou ritualizáciou dramatického textu.

680 sveta) alebo vyjadrujú nesúhlas s vojnou a ľudskými stratami z nepochopiteľných dôvodov. Názory tých, ktorí sa odmietajú zúčastniť vojny, ale aj tých, ktorí sa zmierujú s osudom, sú doložené citáciami z literatúry a filozofie: „PALO. Viem, stále hovoril [Jean Paul Sartre – doplnila A. M.]: (*Deklamuje s pohárom v ruke.*) ,Čo sa mňa týka, mám to jasné – nenávidím voľnu, ale od roku 1920 do roku 1939 som ani prstom nepohol, aby som voľnu znemožnil. Dnes splácam dlh tejto nerozvážnosti, ale nestážujem sa a znášam to, čomu som nechcel predísť. Tak hovoril ten môj Paľo Sartr. Hahaha“ (Šárik – Prebudila 1994: 78). Podobné intelektuálne výpovede majú vyvolať zamyslenie sa obecnstva nad vlastným podielom na zodpovednosti v konfliktoch – lebo aj to, že stáli bokom, znamená istý podiel – a umožňuje identifikáciu s Valentom.

Šárikova hra na Prebudilov námet je svojráznym očistným rituálom pripomínajúcim obecnstvu zbytočné vojnové obeť. Dramatik ju označil za fantastickú hru. V Fekete pri jej rozbore uvádza, že pri inscenovaní treba využívať princípy lyrického divadla (Fekete 2004: 235). Dejovosť je potlačená a namiesto neho sú výstupy. Keď ide o osud Milana Valentu, je príbeh lineárny a založený na putovaní,¹¹ výstupy predstavujúce princíp divadla na divadle ho fragmentarizujú. Fragmentárnosťou sa L. Šárik snažil obsiahnuť rozsiahlejšiu románovú predlohu, čo sa však na úrovni celej hry nepodarilo (obsahuje viaceré nevyvážené časti). Napríklad scéna na veľvyslanectve tesne pred Milanovým odchodom, kde sa uvádza aj možnosť záchranu pred vojnou prostredníctvom emigrácie, nemusí byť čitateľovi jasná, ale domnievam sa, že inscenačná/performačná zložka, s ktorou dramaturg ráta, môže dať význam i takýmto fragmentom a logicky ich zapojiť do štruktúry celej hry alebo ich úplne vyradiť. Aj keď ústredná téma hry *Záložák* nie je emigrácia, i tak predstavuje dôležitý motív, lebo Valent sa pohybuje na rozhraní medzi odchodom a zotrvávaním vo svojej krajine. Načrtnutý konflikt založený na tejto motívickej línii je však potlačený rýchlym odmietnutím emigrácie ako nemravného činu.

Jano Hrubík: *Reťaz na ryby* (2002)

J. Hrubík písal pre potreby ochotníckeho divadla v Aradáči. Rozvinul špecifickú tragikomickú poetiku, ktorá nevážnym spôsobom rozoberá celkom vážne problémy spoločnosti. Jeho hry sú kvalitatívne nevyvážené a hodnotovo rozkolísané. Dráma *Reťaz na ryby* z roku 2002 je zaujímavá tematizáciou vystaňovalectva a spolužitia Slovákov a Srbov, pričom dopĺňa literárny obraz života slovenskej enklávy v inojazyčnom prostredí. Ide o dedinskú tragikomédiu, v ktorej sa Jano a Milenko, vdovci a poslední obyvatelia dolnozemskej dediny, snažia nájsť synom manželky, aby znovu osídlili takmer vyľudnenú dedinu. Úvodná scénická poznámka je parodickou parafrázou na návody a reklamy na lieky a chemické produkty, aj s dávkou sebaíronie, čo je pre J. Hrubíka charakteristické: „Upozornenie! / Len na profesionálne použitie. Výrobok môže vyvolať alergickú reakciu. Ubrániť styku s očami. Ak sa text dostane do očí, ihneď ich vypláchnite vodou“ (Hrubík 2004: 179). Hra zobrazuje dedinskú realitu tak, že umožňuje divákovi vnímať seba v nadradenej

11 Putovanie a cesta sú v spojení s fenoménom, ktorý Michal Babiak identifikuje ako mytológiu dolnozemskej Slovákov. V jednej z období je práve cesta základným prvkom mýtu, ktorý je spojený predovšetkým s emigráciou Slovákov (Babiak 2016: 118-119).

pozícii voči postavám, čo je jeden z postupov vytvárania komiky: „Divák sa cíti akoby sebaisto vďaka hlúposti či nemohúcnosti komických postáv; na mechanizmy preháňania, kontrastu alebo prekvapenia reaguje pocitom nadradenosti“ (Pavis 2004: 234). Úvodná situácia, v ktorej sa Jano a Milenko nachádzajú, je pomerne stereotypná – opijajú sa v krčme na silvestrovskej oslave – a odvíjajú sa z nej rôzne komické situácie: preteky v opíjaní alebo zámena osôb, ktorá spôsobí to, že sa Jano dostane do kláštora v kňazskom rúchu. Scéna silvestrovskej oslavy je expozíciou, ktorá humoristickým spôsobom zobrazuje politickú a kultúrnu situáciu v krajine. Postavy sa stretávajú s Politikom, Hercom a Muzikantom. Tieto synekdochické postavy ilustrujú všeobecný spoločensko-kultúrny úpadok. J. Hrubík podáva hyperbolizovaný obraz sveta konzumentov, ktorí rozoznávajú vlastnú skutočnosť, identifikujú sa s ňou a súčasne ju odmietajú. Je to komédia charakterov – Jano a Milenko sú obyčajní dedinskí ľudia s bežnými dedinskými starosťami (spory so susedmi) a bežnými zlovykmi (nadmerné pitie alkoholu). Takáto charakterizácia hlavných postáv a nízke postavenie na spoločenskom rebríčku sú zároveň zdrojom komédie pre divákov a príčinou ich vlastnej tragédie, ktorá spočíva v neschopnosti malého človeka meniť osudový chod dejín.

Kolízia začína fantastickým prvkom – zjavuje sa duch, ktorý ponúka ženu synov ako riešenie páľčivého osobného a spoločenského problému. Zjavenie paroduje v divadelnej tradícii známy prostriedok úvodného napätia, ktorým sa spúšťa dej. Scéna stretnutia synov s budúciimi manželkami, „zaobstaranými“ prostredníctvom agentúry, má komický charakter. Jej šťastný koniec poskytuje nádej na happy end, ktorý sa však nedostaví, lebo obaja synovia, Slováč aj Srb, sa rozhodnú žiť šťastne na Slovensku. J. Hrubík v tomto jednoduchom komickom texte reaguje na spoločenské neduhy týkajúce sa mladej generácie, ale na konci vyjadruje sklamanie nad nevyhnutným vyludňovaním (nielen) slovenských dedín. V jeho ponímaní je emigrácia vlastne absolútnym koncom – drámy, ale aj Slovákov vo Vojvodine a všeobecne dediny.

Vladislava Fekete: Prežitie – Opstanak – Survival (2014)

Dráma V. Feketeovej *Prežitie* z roku 2014 je situovaná do srbského prostredia: dej sa odohráva v Belehrade, postavy majú srbské mená. Je to fragmentárny text s realisticky stavanou fabulou a pôdorysom založeným na odchode mužskej postavy Sašu do Európy. Jeho Babka, Dedko a bývalá priateľka Jelena ho hľadajú a ani jeho rozvedení rodičia, Sandra a Ivan, o ňom nemajú žiadne informácie. Saša je intelektuál, ktorý emigroval predovšetkým preto, že nedokázal akceptovať rýchlo sa meniacu spoločnosť v Srbsku, rastúcu kriminalitu a devastáciu hodnôt, kriminálne praktiky, nepotizmus, úplatkárstvo a zamestnávanie „prostredníctvom posteľe“.¹² Tiež ho iritovala dominancia lacnej zábavy, ktorá bola súčasťou režimu Slobodana Miloševića v deväťdesiatych rokoch, nad skutočným umením a ktorá je dodnes pretrvávajúcim trendom. Čas drámy nie je presne daný, no autorka v jednotlivých scénach kreslí spoločenskú situáciu z konca deväťdesiatych rokov. Saša sa črtá ako hlavná postava, o ktorej sa však pre jeho neprítomnosť (čo je, mimochodom, styčný bod všetkých postáv a všetkých fragmentov hry)

12 Srbská fráza „preko kreveta“ sa týka žien, ktoré dosiahli úspech vďaka mužom ako odmenu za sexuálne styky.

682 najviac dozvedáme nepriamo prostredníctvom rozprávania iných postáv. Aj keď odišiel dobrovoľne, skôr sa dá – v súlade s ponímaním Z. Taneského – charakterizovať ako vyhnanec: „Vyhnanec uchováva vo svojej pamäti určité obrazy, ktoré časom nadobúdajú význam onej príslovečnej poslednej kvapky, ktorou pretečie pohár horkosti. Nemusi to byť prežitá fyzická krivda. Môže to byť násilie spôsobené nášmu zmyslu pre vkus“ (Taneski 2021: 175). Bývalá priateľka približuje Sašu cez obraz doby: „JELENA OFF. Keby tu bol Saša, ten by ti ukázal, kam patríš. On bol alergický na takéto typy, ktoré zaplavili naše mesto, našu krajinu, priekupníci, díleri, so zlatými reťazami okolo hrubých krkov a vyholenými hlavami... Vy ste nás vytlačili, zašpinili ste naše duše, dostali ste sa do našich snov. (POMERNE ZAPÁCHAJÚCI AGRESÍVNY MUŽ sa zastaví pri JELENE)“ (Fekete 2017: 15-16). Pomerne zapáchajúci agresívny muž je vedľajšia postava, objavuje sa v typicky prepĺnenom belehradskom trolejbuse. Jej funkciou je práve vykreslenie vrstvy drobných kriminálnikov, ktorá je bežná v srbskej dráme.¹³ Rozprávanie Muža v tretej osobe a jeho prezývka v anglickom jazyku (Lucky) pripomínajú celý rad takýchto postáv svojim správaním a sociolektom. Lucky je však belehradský imigrant, niekto, kto sa nasťahoval z provincie alebo utečenec z vojnou postihnutých oblastí. Tam je situovaná aj nová spoločenská elita – biznismeni, noví zbohatlíci, ktorí zarobili peniaze na pochybných kšeftoch počas inflácie a medzinárodných sankcií. Do tejto vrstvy patrí Sašov nezainteresovaný otec a jeho milienka, nositeľka diskurzu novozbohatlíckych „hodnôt“, ako sú vysoké sumy na bankovom účte alebo značkové veci: „ONA. Myslíte si, Tomáš, že značka odzrkadľuje spoločenské postavenie človeka? Že sa človek správa podľa toho, na aké auto má? Že to auto môže určiť jeho povahu?“ (Fekete 2017: 13). Auto je nielen symbolom spoločenského postavenia jednotlivca, ale aj vysnívaným prostriedkom, ktorým sa postava vyhne tlačnici v mestskej hromadnej doprave; je symbolom plnohodnotného života, ktorý jej uniká.

Koláž scénok vykresľujúcich srbskú realitu na seba nadväzuje a rozvíja dejovú krivku začínajúcu in medias res šesť mesiacov po Sašovom zmiznutí, lebo hra ako dráma otvorenej formy nemá expozíciu: „Žiadnu predhistóriu nepotrebuje, lebo je dráma, neobmedzená časovými alebo priestorovými obmedzeniami, schopná v priebehu svojho trvania všetko priamo ukázať“ (Kloc 1995: 89). Saša je spojivo, „centrálne Ja“ (Kloc 1995: 87) fragmentov skúmajúcich a zobrazujúcich dejiny Srbska (a Juhoslávie) od ukončenia druhej svetovej vojny z perspektívy občanov. Bývalá Juhoslávia v povedomí príslušníkov staršej generácie zostala zaslúbenou krajinou, v ktorej mali prácu a slušný plat na uspokojenie všetkých svojich potrieb, a pritom mohli aj voľne cestovať. Na porovnanie aktuálnej a juhoslovanskej skutočnosti používa V. Fekete retrospektívne scény. V štrukturálnom

13 Pripomína postavu známeho sitkomu *Otvorena vrata* (Otvorené dvere, 1994 – 1995) autorov Biljany Sbrljanovičovej a Miloša Radovića. Podobné postavy sú prítomné vo viacerých dielach, ktoré tematizujú spoločenské prostredie v deväťdesiatych rokoch (napríklad dráma Dejana Dukovského inscenovaná v Juhoslovanskom dramatickom divadle v Belehrade v roku 1995 *Bure baruta*/Kabaret Balkán a rovnomenná filmová adaptácia Gorana Paskaljevića z roku 1998). Prostredníctvom stereotypnej povahy takýchto postáv sa kreslí balkanizačný diskurz: „Identita Balkánu je vo zvýšenej miere podriadená heterostereotypom, ktoré o ňom vytvoril moderný Západ počas krystalizácie balkanizmu. [...] podlieha aj autostereotypom, ktoré síce západné stereotypy ovplyvnili tiež, no zároveň sa sformovali vo vzťahu k identitám, ktoré sú zvonka menej viditeľné alebo dokonca neviditeľné“ (Dudková 2010: 41).

zmysle je retrospekcia spomaľujúci prostriedok, vzdaluje vyústenie príbehu a je prostriedkom de-dramatizácie.¹⁴ Obyčajne ju sprevádza anticipácia ako ďalší epický prvok, ktorý má tiež zosúladiť formu s obsahom: „anticipácia má rovnakú funkciu ako retrospekcia: umožňuje dráme odolať nezadržateľnému dramatickému prúdu, podporuje spätný pohyb. Protipríbeh, dalo by sa povedať“ (Sarazak 2015: 32). V hre V. Feketeovej majú anticipačnú rolu názvy jednotlivých scénok, ktoré obsahujú aj istú dávku irónie, a tiež scénické poznámky. V didaskáliách je prítomný epický subjekt, komentátor a analytik príbehu. O postavách občas vie viac ako ony samé, a preto môže hodnotiť ich činy, kritizovať, vysvetľovať, ospravedlňovať sa. Je to vlastne zvláštny druh postavy, ktorá má nadhľad, a preto vie byť aj cynická voči postavám a voči dobe:

„Žiť v dnešnej dobe nie je jednoduché. Vieme o tom svoje. Je to ťažký boj o prežitie. O zopár drobných. Bojuješ a nevnímaš, že doba sa ‚vymkla z kĺbov‘, že ‚slovo kríza odôvodňuje všetko‘ a Zem sa potáca vesmírom bez pevného ukotvenia. Neplatia známe pravidlá, možno iba to o relativite je stále aktuálnejšie a konečne mu začíname rozumieť. Takáto je diagnóza doby a v takomto priestore sa ocitajú naše postavy. Tento boj nechcú vzdať dopredu. Lebo väčšinu predchádzajúcich už prehrali“ (Fekete 2017: 12; pôvodná kurzíva).

Práve na tomto mieste sa stretávajú forma a obsah – čas a priestor sú relatívne, to, čo chápeme ako minulosť, je zároveň súčasnosťou a budúcnosťou. Z toho vyplýva rozkúskovaná a zároveň prepojená forma, no tiež ukotvenie v jednom bode bez možnosti zmeny, lebo nádej zomiera spolu s lineárnym chápaním času.

Centrálna alebo spojovacia postava Saša sa zjavuje len v jednej scéne s názvom EÚ.eu, v ktorej sledujeme jeho neprispôsobenosť životu v cudzine. Jeho postavenie v cudzine je liminálne, lebo je vlastne gastarbeiterom, ktorý neprechádza procesom akulturácie a adaptácie v novom prostredí.¹⁵ S veľkou dávkou nostalgie počúva srbskú hudbu, identifikuje sa s textom piesne *Moji su drugovi* (Moji kamaráti) od belehradskej kapely Bajaga a instruktori. Ide o autorskú hudbu pre film *Ni na nebu, ni na zemlji* (Ani na nebi, ani na zemi) z roku 1994 Miloša Mišu Radivojevića, ktorý tematizuje práve emigráciu z Belehradu vo vojnových a inflačných okolnostiach. Pieseň *Moji kamaráti* znejúca v kulminačnom bode filmového deja sa stala akousi hymnou vysťahovalcov a nostalgie prítomnej aj u tých, ktorí odchádzajú, aj u tých, ktorí zostávajú. Saša a jeho kamarát žijú v nemenovanom európskom meste, v práci hovoria po anglicky a krajinu, v ktorej žijú, vlastne nepoznajú. Saša vníma život v cudzine ako paralelnú realitu, ktorej

14 De-dramatizácia znamená využitie súboru prostriedkov, ktoré pomôžu vytvoriť drámu, ktorej štruktúra predstavuje odklon od tradičnej aristotelovsko-hegelovskej dramaturgie. Volker Klotz takýto typ textu označuje ako drámu otvorenej formy. Peter Szondi popisuje viaceré pokusy o riešenie krízy, ktorá v dráme vznikla na konci 19. storočia, pričom jedným z nich je epizácia dramatického textu. Jean-Pierre Sarrazac dopĺňa Szondiho teóriu a identifikuje epické prostriedky, ktoré sú súčasťou de-dramatizácie. Sú to retrospekcia, anticipácia, optácia, opakovanie/variovanie a prerušenie (Sarazak 2015: 28-34).

15 „Akulturácia je dynamickým procesom, ktorý môže zapojiť obe skupiny alebo jednotlivcov v situáciách priamych kontaktov medzi kultúrami. [...] asimilácia je jednosmerným procesom zmeny hodnôt a zvykov asimilovanej skupiny v smere dominantnej kultúry domácej krajiny. Adaptácia sa však týka procesu zmien v priebehu času u tých jednotlivcov, ktorí skončili primárny proces socializácie vo vlastnej kultúre a potom prišli do kontinuovaného, predĺženého vplyvu v bezprostrednom kontakte s novou a neznámou kultúrou“ (Antonijević 2011: 1028).

684 sa však vôbec nechce prispôbiť: „SAŠA. Ved' tu žijeme. Ale ani ty si nekupuješ ich boty a nevšimol som si, kedy naposledy si si dal pohár ich vína. Hovorím ti, je to globalizácia a mne to tak vyhovuje. Ty sa môžeš pokojne aklimatizovať aj za mňa“ (Fekete 2017: 22). Z perspektívy tých, čo v Srbsku zostali, sa emigrácia hodnotí ako nebezpečná pre stereotypy o cudzincoch, prítomných v dominantnom diskurze: „DEDKO. [...] Naša ulica je Nikolu Teslu. No – pekne. Každý od základnej školy vie, že ten človek vymyslel elektriku, že potom odišiel do Štátov a že to bola jeho osudová chyba. Amici ho zničili. Podpaľáci mizerní. Fúj. Každý koho zlanáril nedopadol dobre“ (Fekete 2017: 19). Z hľadiska staršej generácie je vystahovanie neopodstatnené, lebo treba znášať svoj osud vo svojej krajine, a je preda ľahšie, keď si medzi svojimi ako v cudzom svete. Na druhej strane je jasné, že dobre sa nemajú ani tí, čo zostali, ani tí, čo sa rozhodli vystahovať sa: „BABKA. Nič to, on sa ozve. Potrebuje sa zorientovať v tom inom meste. Tam na Západe nie je ako u nás. Tam sa žije oveľa ťažšie ako tu. / BABKA Z BLŠÁKU. To myslíte ako? [...] Hádam neexistuje nič horšie ako tu u nás?“ (Fekete 2017: 14). Obyvatelia neakceptujú ani vnútorných migrantov – utečencov a vyhnanco, ktorých početné rodiny v Srbsku prijali po úteku z Chorvátska alebo Bosny. Pravdou je, že utečenci dodnes nie sú celkom integrovaní do srbskej spoločnosti: „vyhnancom je pripísaná pasivita a určitá dávka parazitizmu, neprispôsobenosť, inakosť [...] nemožno sa čudovať, že sú vnímaní aj ako vážna (spoločensko-politická, demografická a ekonomická) hrozba“ (Ljubičić 2016: 195-196). V. Fekete zobrazuje a rozoberá prudké zmeny v spoločnosti a ponúka obraz krajiny, z ktorej sa odchádza, lebo sa v nej nedá (pre)žiť, ale výslednou pointou je, že sa nedá žiť ani za jej hranicami, pretože postavenie každého emigranta je liminálne.

Záverčná scéna nesie názov *Toto nie je happy end*. Tvorí ju scénická poznámka. Z predchádzajúcej skúsenosti s titulmi jednotlivých scén očakávame, že dramatička anticipuje dej scény, ale v tom prípade sú očakávania zámerne sklamané: „*V tomto príbehu happy end snád'nikto nečakal, či áno? Sú na svete ešte nejakí optimisti? Ale on sa občas objaví, nie často, ale na počudovanie sa objaví. A zasiahne všetkých. Aj ja som už niekoľkokrát zažila happy end, hoci by sa on mal prežiť iba raz v živote a PORIADNE*“ (Fekete 2017: 35; pôvodná kurzíva). Kontrast medzi nadpisom ako anticipačným prvkom a rečnickou otázkou (autorského) epického subjektu vytvára ambivalenciu, ktorej využitie je logické v texte postavenom na relativite. Koniec je vlastne otvorený, lebo neexistuje šťastné riešenie dilemy zostať či odísť. V tomto bode Feketeovej text pripomína najmä hru *Beogradska trilogija* (Belehradská trilógia, 1997) B. Srbljanovičovej, ktorá zobrazuje štyri nešťastné príbehy z cudziny a nakoniec jeden spojovací nešťastný príbeh z Belehradu. Pointou je, že od seba nemožno utiecť, nemožno vymazať dedičstvo ani traumy, a preto neexistuje filmový happy end, len znášanie osudu. Lenže človek ľahšie znesie svoj osud v spoločnosti než sám.

Tri podoby spracovania motívu emigrácie

Motív emigrácie je v hre *Záložák* prítomný prostredníctvom postavy Maje a má negatívne konotácie: „Čo si myslíš?! Chce lásku ako v seriáli?! Egoistka! Zbabelec! Myslí len na seba! Vždy kdesi uteká“ (Šárik – Prebudila 2004: 94). Motív sa rozvíja od momentu, keď Milan dostal povolávací rozkaz na vojenský výcvik a rozhoduje sa medzi dvoma možnosťami, zostať alebo odísť. Dilema, pred ktorou stojí, je

v klasickom ponímaní hrdinská, časovo zhodná s prvým konfliktom/dilemou, čiže momentom prvého napätia,¹⁶ po ktorom sa postava vydá na hrdinskú cestu. V závere, respektíve katastrofe je moment posledného napätia, ktorý súčasne spĺňa všetky kritériá tragického momentu: „Musí míti tyto tři vlastnosti: 1. býti důležitý a pro hrdinu významný, 2. přijítí neočakávaně, 3. býti v souvislém řetězu vedlejších událostí“ (Freitag 1944: 41). V tomto momente hrdina býva opustený a izolovaný, keďže sa jeho priateľka rozhodla odísť – jej čin sa hodnotí ako zbabelý a je v kontraste s rozhodnutím mužskej postavy zostať a zažiť pravdu na vlastnej koži. Ona mu ponúka možnosť prísť za ňou, ale táto možnosť pre neho nie je alternatívou. Valent je tragický hrdina v klasickom poňatí pre svoju vôľu a zaujatosť za pravdu. Jeho mravnosť (ktorá je tiež tragickou vlastnosťou) mu bráni, aby opustil svoju krajinu, aj keď sa konflikt, do ktorého vchádza, nechápe ako „jeho“ konflikt – on nepatrí do „my“, ktoré bojuje, ale nachádza sa v hraničnej pozícii. Emigrácia je tu nahliadaná ako čin, ktorého sa môžu dopustiť len ľudia nezaujatí za svoje prostredie a chod sveta, motivovaní individuálnym prežitím, nie kolektívnymi záujmami. Fantasticko-rituálne-performatívna konštrukcia hry odpája príbeh od kontextu prostredia, v ktorom pôvodná predloha vznikla, a zovšeobecňuje ho, vyjadrujúc tragiku týkajúcu sa celého ľudstva.

U J. Hrubíka možno sledovať isté opakovania postupov a motívov v rozličných hrách. V jeho hre *István tajde do Koronkaičky* (2001) je motív emigrácie rozpracovaný prostredníctvom postavy Istvána, (stereo)typického gatarbeitera, ktorý počas inflácie rozbehol obchod s kradnutým tovarom, do ktorého vtiahol kamarátov Miša a Tomáša. Tí mu veria, lebo prišiel z Ameriky, a domnievajú sa, že má peniaze. J. Hrubík stavia hru na stereotype o gatarbeiteroch ako vynachádzavých ľuďoch schopných podniknúť všeličo pre to, aby prežili, a ktorí majú v dedinskom kolektíve vyššiu hodnotu práve preto, že prinášajú cudzie mravy. Súvisí to aj s autostereotypom o Balkáncoch ako lenivcoch, ktorí vyhadzujú peniaze. István sa po neúspešnom kšefte s okrádaním mŕtvol pustil do vytvárania takzvanej turbo-folk hudby, ktorej popularita začala rásť s rastúcim srbským nacionalizmom ešte v osemdesiatych rokoch, keď sa napriek výrazne nízkej kvalite stala dominantným žánrom. Výber hudby často robí rozdiel medzi vyššími a nižšími spoločenskými triedami a tento typ hudby je symbolom mravného úpadku srbskej spoločnosti od začiatku deväťdesiatych rokov. Reprezentantom dedinskej (a malomeštiackej) spoločnosti je v tom zmysle Jozef, Mišov otec, ktorý sa rozhodne spolupracovať s Istvánom.

V inej hre s motívom emigrácie používa J. Hrubík podobný postup ako na začiatku hry *Retaze na ryby*, keď vnáša do vnútra drámy varovný princíp z návodov na obsluhu potenciálne nebezpečných produktov, ako sú lieky, čistiace prostriedky, pracovné náradie, elektrické a elektronické zariadenia. V hre *Byko sa pustil* (2005) je varovanie zvnútornené a predvádza ho postava Žobračka, vytvárajúc princíp divadla na divadle: „Po ukončení predstavenia povinne si dušu opláchnite a zvyšok dojmov starostlivo odstráňte. [...] Vy tu ešte všetci sedíte? [...] A pekne

16 Moment prvého napätia definuje Gustav Freitag v práci *Technika drámy* ako chvíľu, v ktorej sa hrdina rozhodne pre čin alebo je k nemu prinútený: „Náraz se dostaví, když v duši hrdinově vznikl cit nebo rozhodnutí ženoucí další děj, nebo když kontrastní strana se rozhodne uvést hrdinu do pohybu“ (Freitag 1944: 54; pôvodná kurzíva).

686 som vás upozornil“ (Hrubík 2014: 26). Dramatik používa tento princíp ako jeden z prostriedkov budovania komiky. Vystáhovalstvo je tu využité v rámci medzi-generačného sporu, na ktorom je založený konflikt hry s početnými komickými zvratmi ako možnosť vyriešenia problému. Odchodom do mesta alebo do cudziny by postavy Števa a Jarmily nadobudli svoju viac než potrebnú intimitu a pokoj. Rodinný konflikt sa v závere dostáva do úzadia, lebo Štefan narukuje (na začiatku bombardovania vojskami NATO v roku 1999 je povolaný do Kosova). Posledný zvrat je ako zvyčajne u J. Hrubíka dobre motivovanou odchýlkou od predchádzajúcej komediálnej zápletky. Varovanie zo začiatku hry sa stáva spojivom medzi dominantnou komédiou a prekvapivým nešťastným koncom.

Príznačnou črtou Hrubíkovej poetiky je citlivé reagovanie na spoločenské udalosti a ich predvádzanie zľahčujúcim spôsobom plným humoru. Na konci však po nečakanom, ale tušenom zvrate úsmev na tvári ustrnie, keď si divák uvedomí, že nejde o lacnú zábavu, ale o spracovanie vážnych spoločenských problémov. J. Hrubík sa javí ako najproduktívnejší autor novej slovenskej vojvodinskej drámy – v analyzovaných výberoch je zastúpený až piatimi hrami, z ktorých tri dostali Cenu za najlepší dolnozemskej inscenovaný text. V roku 2011 vyšiel knižný výber z jeho dramatickej tvorby s názvom *Štyri hry*. V poslednej dekáde sa odmlčal, nateraz poslednú hru vydal v roku 2013.

Pre V. Fekete možno najlepšie platí „medziliterárna alebo polyliterárna pozícia“ (Valent-Belić 2018: 5), o ktorej pôvodne písal M. Harpañ, lebo sa narodila v Báčskej Palanke a študovala a žije v Bratislave. Pôsobí v slovenskom vojvodinskom aj v slovenskom kontexte, vytvára konexie na srbské prostredie a jej dramaturgická, manažérska, redaktorská a prekladateľská práca je orientovaná na aktívne nadväzovanie dialógu medzi všetkými tromi prostrediami.¹⁷ Medzi jej najúspešnejšie hry patria tie zo srbského prostredia: *Krátke spojenia* (2009), za ktorú dostala prestížnu cenu Alfreda Radoka, a *Prežitie* (2014), s ktorou sa dostala do finále The Beverly Hills Screenplay Competition. V oboch možno sledovať paralelu so srbskými dramatikmi: „Angažovanosť, ale aj hybridný obraz Srbov zobrazený vo Vladislaviných textoch sú priamym transferom zo súčasnej srbskej drámy (Vina Nebojšu Romčevića, *Belehradská trilógia* Biljany Srbljanović, *My všetci sme Mickey Mouse* Maje Pelević)“ (Valent-Belić 2019: 138). Toto tvrdenie sa týka v prvom rade hry *Krátke spojenia*, kde komunikáciu s hrou *Vina* (2001) N. Romčevića vidno v postave traumatizovaného vojaka v post-juhoslovanských vojnách a jeho rodine; spojenie s hrou *Belehradská trilógia* je zrejme v spracovaní motívu emigrácie a s hrou *Možno sme my Mickey Mouse* (2007) M. Pelevičovej sa črtá v hlavnej postave (Ona) a jej nemožnosti nadviazať plnohodnotný lúboštný vzťah. Najviac styčných bodov identifikujem s poetikou B. Srbljanovičovej, a to v narábaní so scénickými poznámkami, lebo u oboch dramaticčiek sa objavuje obdobný epický subjekt, ktorý je, ako konštatuje teatroológ Jovan Ljuštanović pri hrách B. Srbljanovičovej, „osobitou postavou, podobnou samotnej spisovateľke, ktorá komentuje postavy, často odhaľuje ich ľudskú prírodu, občas ich nenávidí“

17 Okrem iného sa zaslúžila o vydanie dvojazyčného zborníka vedeckých prác s témou dolnozemskej divadla *Cesta medzi tradičným a moderným / Put između tradicionalnog i modernog* (2016) a antológie slovenskej drámy *Nová slovenská dráma* (2018). Obe publikácie poskytujú srbským záujemcom možnosť zoznámiť sa so slovenskou (dolnozemskej) tvorbou. Prekladá zo srbského, z chorvátskeho a zo slovinského jazyka.

(Ljuštanović 2011: 11). Keďže je V. Fekete aj prekladateľkou súčasnej srbskej drámy,¹⁸ príbuznosť jej poetiky s autorským rukopisom srbských dramatikov je očakávaná; nedomnievam sa však, že ide o prípad jednoduchého napodobňovania. Jej preklad srbských hier je príkladom interného kontaktu slovenskej (ako prijímajúcej) a srbskej (ako prijímanej) kultúry, lebo prišiel v období po stagnácii slovenskej dramatickej produkcie, ktorá bola príznačná pre deväťdesiate roky, a v čase, keď sa usilovala udržať krok so svetovou dramatikou: „Keď si však preklad nekladie za úlohu len zoznámiť čitateľa s dielom preloženého autora, ale organicky zapadá ako tvorivý čin do dobového literárneho úsilia prijímajúcej literatúry, vidíme v ňom interný kontaktný prejav“ (Đurišin 1967: 49). V. Fekete do slovenského kontextu vnáša niektoré srbské reálie a špecifický štýl, čím obohacuje slovenskú dramatickú produkciu. Platí to aj pre srbský, aj pre slovenský vojvodinský kontext, keďže uvedené hry vyšli v časopise *Nový život* alebo boli zaradené do antológie súčasnej slovenskej drámy v srbskom jazyku.

V hre *Krátke spojenia* spracúva V. Fekete tému emigrácie prostredníctvom anonymnej postavy žijúcej v Bratislave, jej kamaráta žijúceho v Anglicku a kamarátky, ktorá zostala v Srbsku. Životy postáv sú prázdne a nevydarené, lebo všetci traja sú poznačení vojnovou traumou a pocitom, že nikam nepatria, novému prostrediu sa nevedia prispôbiť a do starého sa nevládnú vrátiť, je im možno ešte viac vzdialené než to v cudzine. V *Prežití* veľké ideály hlavnej postavy stroskotali v boji o prežitie: „SANDRA. Môj syn bojuje v zahraničí proti globalizácii a proti korporátnym sieťam, ktoré vytlačili malých podnikateľov a farmárov“ (Fekete 2017: 16). V cudzine mu práve globalizovaný trh práce umožnil zaobstaráť si živobytie, no nie aj plnohodnotný život. V potenciálnom Sašovom návrate možno vyčítať, že istý typ sociálne uvedomelých ľudí sa nevie vysťahovať ani vtedy, keď v domácej realite vysokoškolsky vzdelané ženy predávajú na trhu zeleninu a habraburdy z druhej ruky, aby vyžili.

Aj keď Feketeovej texty v odbornej verejnosti zarezonovali, chýba ich širšia spoločenská recepcia. Pre autorku ako tvorkyňu s osobnou skúsenosťou s emigráciou platí výrok Z. Taneského o spisovateľoch emigrantoch: „každý deň, každú minútu stojí pred spisovateľom vyhnancom nástoživá otázka: ku komu sa má obrátiť so svojou pravdou?“ (Taneski 2021: 175). Z analyzovaných hier vyplýva, že akékoľvek boli dôvody na vysťahovanie, emigrácia neprináša očakávané uspokojenie. Slovenská menšina vo Vojvodine cíti príslušnosť k srbskému kontextu, ale vnáša aj slovenské špecifiká do ponímania srbskej skutočnosti. Hry patria do dedičstva slovenskej aj srbskej literatúry a divadla. Metaforická migrácia medzi tromi kontextmi, do ktorých patria, predstavuje zvláštny a vzácny pohľad na emigráciu a dôvody masového vysťahovania obyvateľstva z týchto končín. Pohľady zvonku L. Šárika a V. Feketeovej sú podobné v tom, že sú negáciou diskurzu o globalizácii a ukazujú na nemožnosť vymazávania identity a zabudnutie pôvodu. Podobne ako filmové predlohy tematizujúce deväťdesiate roky a balkanizujúci diskurz „cez obrazy Balkánu reflektujú a zviditeľňujú slepú uličku globalizačného, povrchno multikulturálneho sna“ (Dudková 2010: 53). Najviac ukotvený do slovenského vojvodinského kontextu je prirodzene pohľad J. Hrubíka, keďže je

18 Výber zo súčasnej srbskej drámy v preklade V. Feketeovej a Maje Hriešikovej vyšiel vo vydani Dívadelného ústavu v roku 2007.

688 v jeho hrách písaných pre kysáčsky súbor prítomná „tematická zvláštnosť podmienená svojráznym etnickým prostredím a prvkom lokálneho koloritu vôbec“ (Harpán 2000: 14). Pri Hrubikovom pohľade zvnútra je najmenej (ak vôbec) prítomný balkanizujúci diskurz a negatívne hodnotenie emigrácie – tá sa skôr zosmiešňuje a tragický zvrät predstavuje varovanie, lebo to, čomu sa obecenstvo smeje, bude v budúcnosti dôvodom zániku ich spoločnosti. Tematicko-motivická zvláštnosť¹⁹ je prítomná aj v predlohe M. Prebudilu, ktorú L. Šárik viac-menej úspešne stiera zmenou jej funkcie – lokálny kolorit nie je kulisou, ale ritualizačným prvkom, ktorý predvádza osudovosť hrdinského rozhodnutia zostať a znášať okolnosti. Vo všetkých hrách liminálna emigrantská pozícia splyva s liminálnym postavením slovenskej národnostnej menšiny vo Vojvodine. Z tohto hraničného postavenia prinášajúceho zvláštnosť vyplýva aj nedostatok recepcie v slovenskom a srbskom kontexte a naviazanosť na vojvodinský kontext napriek úsiliu M. Prebudilu či V. Feketeovej preniknúť do ďalších dvoch kontextov prostredníctvom prekladov.

Štúdia je výstupom bilaterálneho projektu *Literatúra v procesoch kultúrno-etnickej sebaidentifikácie slovenskej komunity v Srbsku*, ktorý podporilo Ministerstvo vedy, technologického rozvoja a inovácií Srbskej republiky. Zodpovedná riešiteľka: prof. Dr. Zuzana Čížiková. Doba riešenia: 2022 – 2023.

Pramene

- FEKETE, Vladislava, 2014. Pozícia, deklinácia a transformácia novej vojvodinskej drámy. In *Nová slovenská vojvodinská dráma I*. Pivnica: Ochotnícke divadlo Janka Čemana – Báčsky Petrovec: Kultúra, s. 231-235. ISBN 86-7103-235-3.
- FEKETE, Vladislava, 2017. Prežitie. *Nový život*, roč. 69, č. 11-12, s. 12-35. ISSN 0351-3610.
- HRUBÍK, Jano, 2004a. Byko sa pustil. In *Nová slovenská vojvodinská dráma II*. Pivnica: Ochotnícke divadlo Janka Čemana – Báčsky Petrovec: Slovenské vydavateľské centrum, s. 23-49. ISBN 978-86-7103417-3.
- HRUBÍK, Jano, 2004b. Retáz na ryby. In *Nová slovenská vojvodinská dráma I*. Pivnica: Ochotnícke divadlo Janka Čemana – Báčsky Petrovec: Kultúra, s. 177-193. ISBN 86-7103-235-3.
- ŠÁRIK, Lubomír – PREBUDILA, Martin, 2004. Záložák. In *Nová slovenská vojvodinská dráma I*. Pivnica: Ochotnícke divadlo Janka Čemana – Báčsky Petrovec: Kultúra, s. 69-95. ISBN 86-7103-235-3.

19 M. Harpán sledujúc výskumy komparatistu Dionýza Ďurišina rozlišuje jednotlivé, všeobecné a zvláštne momenty dôležité pre recepciu umeleckého diela: „Okrem spomínaných a prirodzene aj niektorých ďalších všeobecných momentov, ktoré podmieňujú vzťah objektu pôsobenia k vlastnému procesu recepcie, rozoznávame [...] aj zvláštne (subjektívne) momenty. Odvodzujeme ich z osobnosti autora, z jeho umeleckej individuality a svojráznosti. Určenie týchto momentov, ako aj ich interpretácia je ďalším nevyhnutným predpokladom pre odhalenie zákonitostí procesu recepcie“ (Ďurišin 1967: 132). M. Harpán chápe zvláštne ako typologickú kategóriu dôležitú vo výskume národnostnej literatúry: „jednotlivé je potrebné chápať ako národnoliterárny kontext a všeobecné ako medziliterárny kontext (kontext svetovej literatúry), zvláštne ako kontext medziliterárnych spoločenstiev, ktorý sa manifestuje v reláciách kontextu jednotlivého a špecifikuje jeho korelatívny so všeobecným“ (Harpán 2000: 13).

Literatúra

- ANTONIJEVIĆ, Dragana, 2011. Gastarbejter kao liminalno biće: konceptualizacija kulturnog identiteta. *Etnoantropološki problemi*, god. 6, sv. 4, s. 1013-1033. ISSN 0353-1589.
- BABIAK, Michal, 2016. *Tradicija a identita*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko. ISBN 978-973-107-115-2.
- UDDKOVÁ, Jana, 2010. Balkán ako škrvna multikulturality: priestor v balkánskom filme. *World Literature Studies*, roč. 2, č. 1, s. 40-60. ISSN 1337-9690.
- ĐURIŠIN, Dionýz, 1967. *Problémy literárnej komparatistiky*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- FREYTAG, Gustav, 1944. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky.
- HARPÁŇ, Michal, 2000. *Zápas o identitu*. Nadlak - Bratislava: Kulturna a vedecká spoločnosť Ivana Kraska a ESA. ISBN 973-9292-64 80-85684-7.
- KLOC, Folker, 1995. *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Beograd: Lapis. ISBN 86-7969-026-0.
- LJUBIČIĆ, Milana, 2016. Adaptacija i identitet prisilnih migranata. In *Sećanje i zaborav*. Novi Sad: CEIR i Filozofski fakultet, s. 191-213. ISBN 978-86-84111-23-6.
- LJUŠTANOVIĆ, Jovan, 2011. Ples na žici. *Teatron*, č. 156-157, s. 9-14.
- PAVIS, Patrice, 2004. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav. ISBN 80-88897-24-5.
- PAVLICA, Branko, 2005. Izbeglice i azilanti iz Jugoslavije u SR Nemačkoj. In *Strani pravni život*. Beograd: Institut za uporedno pravo, s. 85-102. ISSN 0039-2138.
- SARAZAK, Žan-Pjer, 2015. *Poetika moderne drama*. Beograd: Clio. ISBN 978-86-7102-490-7.
- SCHECHNER, Richard, 2009. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav. ISBN 978-90-89369-11-9.
- TANESKI, Zvonko, 2021. *Poetika dislokácie*. Bratislava: Univerzita Komenského. ISBN 978-0-223-5141-6.
- TODOROVA, Maria, 2009. *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-538786-5.
- TYR, Michal, 2004. *Nová slovenská vojvodinská dráma I*. Pivnica: Ochotnícke divadlo Janka Čemana - Báčsky Petrovec: Kultúra. ISBN 86-7103-235-3.
- VALENTOVÁ-BELIČOVÁ, Zdenka, 2018. *Imigranti v babylonskej veži - rozhovory o identite*. Báčsky Petrovec: Slovenské vydávateľské centrum. ISBN 978-86-7103-503-3.
- VALENT-BELIĆ, Zdenka, 2019. Balkanska provokacija slovačkog pozorišta. *Scena - časopis za pozorišnu umetnost*, č. 1, s. 137-140.
- ŽIKIĆ, Ana, 2017. Postava Gavrila Principa v súčasnej srbskej dráme. In GUNIŠOVÁ, Eliška - PAUČOVÁ, Lenka, ed. *Slovanský literárni svět: Kontexty a konfrontace III*. Brno: Masarykova univerzita, s. 133-147. ISBN 978-80-210-5805-3.

Elektronické zdroje

- MERRIAM - WEBSTER. *Dictionary*. Dostupné online <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Balkanism>
- MILOSAVLJEVIĆ, Nebojša. *Zbogom pameti - Iseljavanje iz Srbije - Proces bez kraja*. Beograd: Medija centar. Dostupné online <https://mc.rs/zbogom-pameti-iseljavanje-iz-srbije---proces-bez-kraja/projekti/detaljno/68>
- TAL, Kalí, 2017. *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Dostupné online <https://worldsofhurt.kalital.com/>

Msr Ana Marić
University of Belgrade
Faculty of Philology
Studentski trg 3
110 00 Belgrade
Republic of Serbia
E-mail: ana.maric@fil.bg.ac.rs