

MEDZI HISTORICKÝM FAKTOM A ESTETICKOU IMAGINÁCIOU

MIRON PUKAN

Inštitút estetiky a umeleckej kultúry, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Abstrakt: Štúdia v základných črtách charakterizuje a sumarizuje poetologické a estetické špecifiká, znaky a dramatickú povahu diel slovenského dramatika Karola Horáka, ktoré sa venujú tak lídrom slovenského národného pohybu (Ludovít Štúr a Jozef Miloslav Hurban), ako aj ďalším účastníkom udalostí tohto obdobia (Jonáš Záborský, Samo Bohdan Hroboň, Janko Kráľ). V kontexte slovenskej dramatiky možno spomínaný okruh drám čítať jednotlivo, ale aj ako dynamický historicko-vývinový proces autorskej dramatickej metódy. V širšom chápaní ide o hry s historickou tematikou a v užšom o nekonvenčné životopisné historické hry, v ktorých si autor ctí fakty a k nim pridáva akcenty, farby, individuálne črty, do ktorých sa premieta vonkajšia skutočnosť a ktoré nadobúdajú štatút divadelných esejí.

Kľúčové slová: historická hra, divadelná esej, postmodernistická metóda tvorcu, dramatický text, divadelné dielo, osobitosť autorskej poetiky

Hry s historickou témou protagonistov národného hnutia 19. storočia v širších kontextoch súvisia s literárnovednými ambíciami viacdomého slovenského autora, dramatika, prozaika, literárneho a divadelného vedca Karola Horáka. Je to dané aj tým, že na sklonku osemdesiatych rokov minulého storočia Horák ako vysokoškolský pedagóg prednášal na Filozofickej fakulte UPJŠ v Prešove – okrem iných literárnych disciplín – aj problematiku slovenského národného obrodzenia. To sa odzrkadlilo v autorovom intenzívnom štúdiu onej historicko-spoločenskej vývinovej fázy slovenskej literatúry, ktorú neskôr pretavil do svojej tvorby v aktuálnych dobových siločiaračoch druhej polovice 20. storočia. Vo viacerých prípadoch sa dramatik sám vyslovil o ambícií „znovuobjaviť“ známe subjekty klasickej spisby tohto obdobia – uviedol na scénu jej protagonistov: Jonáša Záborského, Janka Kráľa, Ludovíta Štúra, Jozefa Miloslava Hurbana, Sama Bohdana Hroboňa a i. Usiloval sa podať odpatetizovaný obraz ich života, stvárniť ich nemonumentálne, ako živé osobnosti kultúrno-spoločenských pohybov v stredoeurópskom priestore, a nie ako tradičné „voskové“ figuríny. Vo svojich drámach Horák na jednej strane objavuje neraz obchádzané alebo aj neznáme historicko-spoločenské fakty (napr. detaily o kolízii medzi Záborským a Štúrom v Košiciach), na druhej strane využíva bohaté informácie z ich osobného života (napr. okolnosti súvisiace so Štúrovým postrelením, Záborského nemanželské dieťa, Kráľovo osobnostné usťrojenie a pod.), ktoré plnohodnotne vypovedajú o psychickom stave protagonistov, aj o ich následnej reflexii sveta.

Horákovy hry s historickou tematikou, vrátane spomínaných osobností slovenských národných dejín, spájajú predovšetkým revolučné roky 1848/1849. Vzťahuje sa to rovnako na lídrov slovenského národného pohybu (Štúr a Hurban), ako aj na postavy ďalších účastníkov udalostí tohto obdobia – Záborského, Hroboňa či Kráľa. Hoci spomínané meruôsme roky zasiahli tragicky do osudov uvedených osobností,

autor ich neraz traktuje i tragikomicky, pričom pri modelovaní dramatickej štruktúry textu tenduje k jeho otvorenej forme (*Prorok Štúr a jeho tiene*, ale aj *Evanjelium podľa Jonáša* (Záborského) či „... príd' kráľovstvo Tvoje...“). Pre uvedený typ textov je príznačné pomerne rozsiahle kvantum dramatických postáv i dlhé časové rozpätie príbehu, v ktorom sa strieda retrospektíva s prítomným časom. Priestorová zložka je geograficky členitá (príbeh sa odohráva v konkrétnych slovenských i zahraničných lokalitách, v exteriéri i v interiéri, v reálnom aj v ireálnom prostredí), zjavná je tiež interferencia iluzívneho a antiiluzívneho fenoménu s alúziami na epické i postmoderné divadlo. Možno to dokumentovať na nasledovných historických hrách, označovaných aj samotným autorom ako divadelné eseje: *Evanjelium podľa Jonáša* (Záborského) (1987); *Apokalypsa podľa Janka* (Kráľa) alebo *Divný Janko* (1994); *Nebo, pekel, Kocúrko* (1995); „... príd' kráľovstvo Tvoje...“ alebo *Život, skutky a smrť proroka Ľudovíta* (Štúra) (1996); *Archa úmluvy (medzi Bohom a Bohdanom Samoslavom Hroboňom) alebo Mesianistova hlava* (2000); *Životabeh Adolfa Ivanoviča Dobrijanského* (2003); *Prorok Štúr a jeho tiene – Zjavenie, obetovanie a nanebovstúpenie proroka Ľudovíta a jeho učeníkov* (2015). Už z názvov možno postrehnúť istú spojitosť Horákových drám s evanjelióvymi textami so špecifickou konotáciou, konkrétne na slovenské národné „evanjeliá“. Keďže všetci menovaní boli zhodou okolností spoločensky agilní, aj v ich živote sa prelínal profánny svet so sakrálnym: napr. Hurban, Hroboň i Záborský boli teológmi, pričom Záborský spočiatku pôsobil ako evanjelický kňaz, no neskôr konvertoval na katolícku vieru.

Téma života a diela Jonáša Záborského sa neobjavuje v Horákovvej tvorbe náhodne, pravdepodobne kotví aj v skúsenostnom komplexe autora. Ten totiž na skloneku šesťdesiatych rokov a neskôr v prvej polovici sedemdesiatych rokov 20. storočia spolupracoval s prešovským Divadlom Jonáša Záborského ako jeho externý dramaturg. Okrem upravených Záborského hier *Bitka pri Rozhanovciach* (1972) a *Felicián Sáh* (1974)¹, uvedených v tomto činohernom súbore (neskôr sa vráti ešte k jeho *Vstúpeniu Krista do Raja* a k *Faustiáde*), Horáka zaujala aj osobnosť autora: život kňaza – konvertitu, dramatika, prozaika, básnika a verejného činiteľa, oponenta štúrovcov. Pri písaní hry *Evanjelium podľa Jonáša* (Záborského)² tak vedľa seba stáli dramatik a literárny historik, ktorý nemal ambíciu napísať jednoduchú životopisnú hru. Výsledný dramatický text zúročil autorove skúsenosti s dielom Jonáša Záborského, ktoré získal ešte na začiatku sedemdesiatych rokov. Popri tom ho zaujala aj Záborského biografia, neobyčajne dramatická, bohatá na zlomové situácie (konvertovanie z evanjelickej viery na katolícku, mor, účasť na revolučných udalostiach meruôsmych rokov, väznenie v Košiciach atď.). Osudy zemana z Turca, ktorý väčšiu časť života prežil na východnom Slovensku, zažívajúc sociálnu biedu a nepochopenie svojho rozsiahleho diela, sú pre Horáka zároveň materiálom veľkého slovenského „dilematória“³. Tak je v hre prítomný privátny život Záborského, ale aj deje oných čias, v ktorých – ako sám Záborský zamýšľal – mal mať bohatší zástoj a požívať väčšiu úctu.

¹ Horákovce autorské intervencie do historických hier „národného hriešnika“ boli značné. Sústredili sa na sprehľadnenie príbehu a prispeli ku konzistencii rozsiahlych a deskriptívnych Záborského knižných drám. *Bitka pri Rozhanovciach* mala premiéru 14. 1. 1972 a *Felicián Sáh* 30. 1. 1974; obe naštudoval režisér Dušan Karas a uviedli ich v činohre prešovského Divadla Jonáša Záborského.

² Hra bola naštudovaná v Poetickom súbore Novej scény Bratislava (premiéra 31. 1. 1987, réžia Martin Kákoš).

³ Pozri ŠTEFKO, Vladimír. Slovenské dilematorium. In *Nové slovo : Nedľa*, 1987, roč. 6, č. 10, s. 6.

Osobitosť poetiky Horákových dramatických textov treba vidieť v bohatom inventári autorských poznámok – v takmer „scenáristickom“ spracovaní zámeru, ktorý by mohol inšpirovať inscenátorov. V prípade analyzovanej hry je to napríklad scénický predmet oltára jednej i druhej konfesie, ktorý sa mení aj na sekulárnu rekvizitu – skriňu (v knižnej verzii *Päť hier alebo Hrdina menom hra* (1990), pripravovanej na vydanie ešte v predošlom spoločenskom systéme, sa oltár z taktických dôvodov neuvádza). Na rozdiel od neskorších hier je *Evanjelium...* komponované ako rad dramatických situácií, v ktorých sa ocitá „subjekt“ drámy, pričom vo väčšine prípadov stojí voči nemu – povedané s francúzskou semiologickou teóriou drámy a divadla Annou Ubersfeldovou – „objekt“, prípadne „určovateľ“. Ak by sme interpretovali tento text v intenciách kritérií teatrológie na sklonku osemdesiatych rokov minulého storočia, potom by sme mali doceniť, že autor v ňom prezentoval „tabu tému“ konfesionalnej problematiky slovenského kléru v 19. storočí, s využitím náboženského rituálu, ktorý je popretkávaný strihmi neraz drsných, priam naturalistických motívov. Tie sú často Záborského polemikou s oficiálnou historickou, konfesionalnou či spoločenskou atmosférou doby – a pochopiteľne i protištúrovskou. Pojem národný hriešnik, ktorý prischol Záborskému na základe jedovatých polemík nad jeho hrou *Žehry* (1851), je tu traktovaný ako výsledok stretnutia racionalistického a romantického aspektu, pričom jeho evokovanie udalostí je prekvapujúco plastické a v predošlom režime predstavovalo nečakaný odmýtizovaný obraz národného obrodzenia, ktoré bolo v tomto období takmer nedotknuteľné. Princíp fragmentárnosti, uplatnený v štruktúre drámy, súvisí s Horákovou inklináciou k postmodernému, mozaikovitému traktovaniu témy, a rovnako s autorskou tendenciou k textu poučenému tradíciami alternatívneho, „maloformistického“ divadla.

Ak by sme postupovali podľa tradičných metód analýzy dramatického textu, museli by sme postrehnúť dynamický dej formovaný do podoby sujetu s fragmentmi biografických sekvencií zo Záborského života, popretkávaných torzami jeho básní, ktoré sú k prezentovanej situácii rovnako konfrontačné ako aj atmosférotvorné, no neraz i sarkastické a paradoxné. Text ako celok pôsobí na čitateľa dojmom preletu autorskými transfokáciami do uzlových sekvencií protagonistovho života, pričom jednotlivé obrazy sú priestorovo temporálne označované, čo je postup známy z epického divadla. Ide tu v podstate o latentný pokyn pre inscenátora, ale je to aj autorovo „alibi“, ktoré by mohlo byť pre čitateľa či realizátora orientačným bodom.⁴ Sled udalostí má osobitú kauzalitu, ktorá sa z počiatočného „prívalu“ motívov rozličnej proveniencie (naturalistické sekvencie dedinského života, vzvýšený štýl klasicistických Záborského textov, texty národných proklamácií, triviálny dialóg luzy a pod.) ozrejmuje postupne, akoby ex post, aby sa vyprofilovali do podoby klasického obrazu večného nespokojenca, oponenta, národného hriešnika. Hra teda nemá kontinuálne rozvíjaný príbeh – skladá sa z fragmentárne usporiadaných obrazov tak, aby v divákovom vneme vynikla plastickosť dramatickej postavy. Horák má svojím spôsobom „Záborského rád aj s jeho škriepnosťou, neústupčivosťou, s jeho zápasmi, má porozumenie pre jeho reálnejší prístup k národnému životu v polemickom stanovisku voči romantickému Štúrovi, ale nepovažuje ho za svätca, ktorému iba ubližovali.

⁴ Máme na mysli situáciu cholery na fare v Župčanoch v roku 1866 v 1. obraze, následne prestrih pred košickú radnicu v revolučnom roku 1848, aby sa v ďalšom obraze ocitol Jonáš Záborský v situácii obvineného a väzneného národovca.

Ublížoval si aj sám v hľadaní existenčnej podstaty.⁵ V tomto apokryfnom mystériu dal zaznieť „autentickým textom Záborského v modernej textovej koláži, ktorá už má príznaky postmodernej demontáže uzavretého zmyslu aj tvaru.“⁶

Stratifikácia postáv signalizuje už v expozícii typ otvorenej drámy, čo sa demonštruje aj z hľadiska kompozície textu, kde je protagonista kľúčovou postavou, v prospech ktorej hrá mohutný orchester kvantum autentických, historických postáv (Ján Kollár, Ľudovít Štúr, Alexander Bach, generál Schlick), postáv zo súkromia župčianskeho farára (Gazdiná, Žena, Dievča, Starena) či rozličných fiktívnych postáv. Tie chápeme ako „literárne“, nevyhnutné pre kompozičné ustrojenie dramatického tvaru (Provokátér, Dozorca, Sudca atď.). Dramatickou postavou osobitej proveniencie je zbor, ktorý vystupuje ako kolektívna postava s istými alúziami na antický chór, ale aj na zbor spievajúci na chóre, neraz školometsky deklamujúci Záborského texty. Postava protagonistu hry pôsobí vo finálnej časti diela prekvapujúco celistvo, hoci je komponovaná postmodernisticky, z fragmentov autentických i fiktívnych motívov. Zrkadlí sa tu autorova ambícia vytvoriť odpätetizovaný, odmýtizovaný profil slovenského umelca 19. storočia s osobitými životnými osudmi. Je to spôsobené aj tým, že autorovi sa podarilo kontinuálne, v rozpätí celého textu, vytvárať konfliktné situácie, v ktorých sa stvárnjuje ich podmienenosť v sociálnych súvislostiach, ale predovšetkým v rozkrývaní privátu postavy s jej hodnotovým apogeom i situáciami, ktoré odkazujú na hrdinovo reálne i duchovné „peklo“. Hra nepochybne polemizuje s čítankovou verziou Záborského života a diela a, ako o nej uvažuje teatrológ Vladimír Štefko, „akokoľvek je štylizovaná, neskrýva svoju ambíciu portrétovať rozporuplnú osobnosť ako živého človeka, dať mu vo vedomí recipienta ojazstné miesto“, pričom treba pripomenúť, že „ide o postmodernistickú hru, ktorá sa síce uberala cestami deštrukcie tradičných postupov a kompozície, no zároveň si vytvárala novú metódu, nové usporiadanie materiálu, ktoré ctí novovytvárané pravidlá, nie je bezbrehé, voluntaristické či chaotické“⁷.

Rovnako aj kategória priestoru je tvarovaná do podoby heterogénneho scénického priestoru, kde na jednej strane dramatik vďaka synekdoche stvárnjuje realistický fragment (balenie rukopisov a ich uskladňovanie v skrini podľa klasického členenia), avšak pre väčšinu priestorového riešenia volí pre neho charakteristickú náznakovú realizáciu priestorových súvislostí príbehu. A preto ani chronotop dramatického textu – ako sme už naznačili – nie je chronologickým radením sekvencií, skôr je preň príznačná inverzia, časové skoky, prietrž, ktorá neraz pôsobí ako filmový princíp ostrých strihov v divadle.

Osobitá je tiež jazyková zložka dramatického textu. Tá totiž nie je v kontexte dobovej slovenskej drámy typická, keďže sa tu v rámci autorskej stratégie využíva aj subštandardná lexika (teda nespisovné, hovorové, knižné, naturalistické, pejoratívne i vulgárne lexikálne jednotky), ktorá zabezpečuje expresívnosť v dramatickom konaní postavy. Nie je to však iba zásluha lexiky, ale rovnako aj syntaxe. Dialogická veta ráta s jej suprasegmentálnou realizáciou, je teda pre interpreta ponukou. Horák ako aktívny divadelník poskytuje latentnému aktérovi šancu na plastické interpre-

⁵ ŠTEFKO, Vladimír. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, s. 583.

⁶ MARČOK, Viliam a kol. *Dejiny slovenskej literatúry III. Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2004, s. 328.

⁷ ŠTEFKO, Vladimír. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, s. 583.

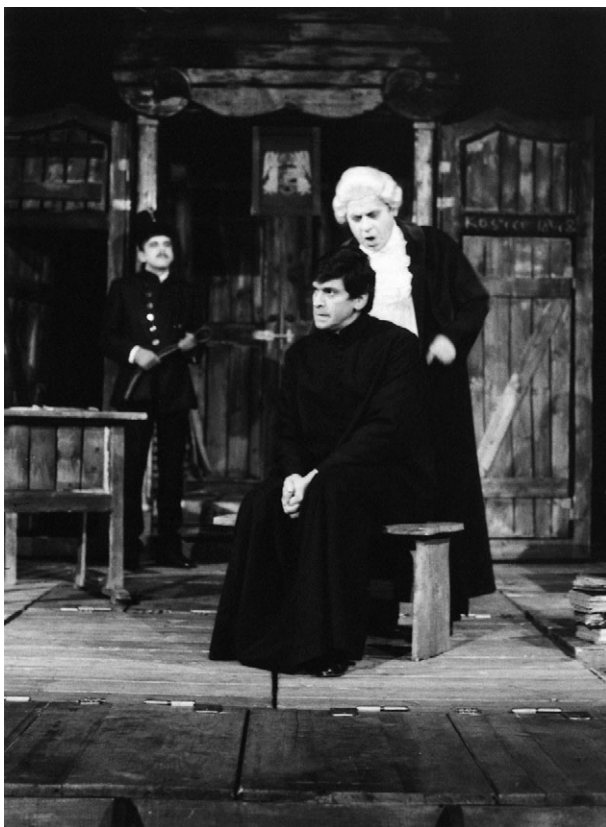
Karol Horák: *Evanjelium podľa Jonáša (Záborského).*

Dušan Kaprálik (Dozorca),
Ján Mistrík (Jonáš Záborský),

Teodor Piovarči (Sudca).

Réžia Martin Kákoš. Poetický
súbor Novej scény, premiéra
31. 1. 1987. Foto Archív

Divadelného ústavu.
Snímka Igor Telluch.



tačné stvárnenie výpovede, využívajúc variabilitu melódie, rytmu, tempa reči i agogiky.

Z genologického hľadiska je v hre evidentná interferencia medzi tragickou a komickou tonalitou. Vari najadekvátnejším žánrovým označením by bola tragikomédia, pretože *Evanjelium...* reprezentuje skutočne dramatický text tendujúci k tragikomickému vyznievaniu sémantického gesta. No táto jeho modalita nie je príznačná len pre analyzované dielo, ale aj pre ďalšie hry autora, intencionálne komponované pre profesionálne divadlo.

Kým v hre o Jonášovi Záborskom nájdeme v titule pojem „Evanjelium“, hru čerpajúcu z osudov veľkého romantického básnika Janka Kráľa nazval dramatik *Apokalypsa podľa Janka (Kráľa) alebo Divný Janko* (1994).⁸ Nie náhodou venoval autor tento dramatický text slovenským literárnym vedcom Oskárovi Čepanovi a Pavlovi Vongrejovi, ktorí výrazným spôsobom reinterpretovali dielo viacerých slovenských predstaviteľov romantizmu, vrátane Janka Kráľa. To, že hry s témou slovenských národných buditeľov 19. storočia nazval autor „divadelnými esejami“, sa zrkadlí aj

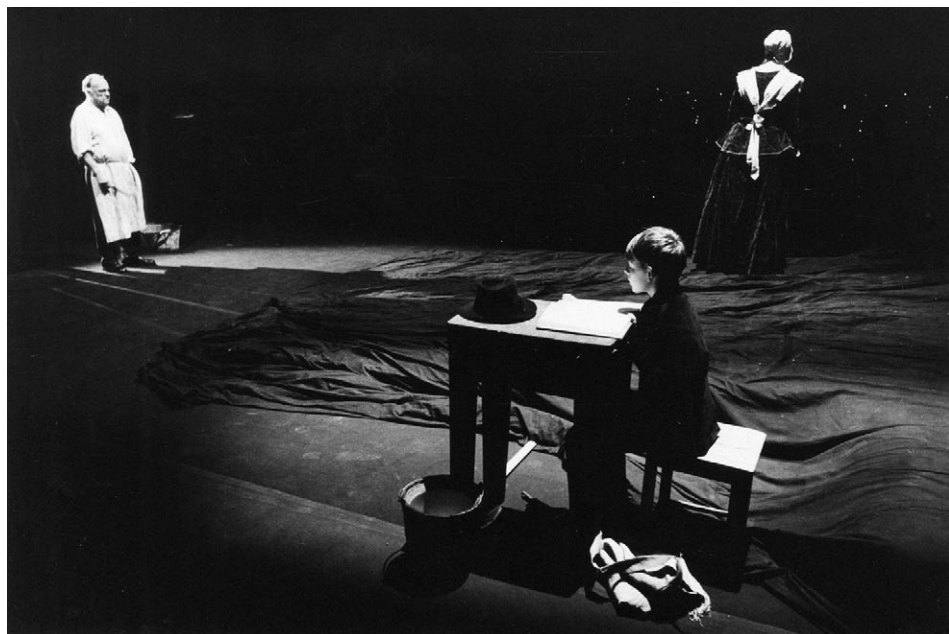
⁸ Uviedlo ju Divadlo Slovenského národného povstania v Martine (premiéra 14. 1. 1994, réžia Roman Polák).

v ich samotnej štruktúre. V intenciách autorskej stratégie formoval dramatik postavu Janka Kráľa ako „trojpostavu“, hranú tromi interpretmi: Kráľa mladého, zrelého a dožívajúceho starca. V rámci nej sa nielen lineárne traktuje Kráľov životný príbeh, ale medzi postavami dochádza aj ku konfrontácii, polemike, kontroverzii či afirmatívnosti. Tento invenčný postup umožnil Horákovi plasticky stvárníť metamorfózu jedinečnej osobnosti slovenského revolučného pohybu 19. storočia, hoci v danom prípade nejde v pravom zmysle slova o klasickú biografickú hru, aj napriek tomu, že za centrálny historický fakt si autor opäť zvolil revolučný rok 1848. Rad dôležitých historických skutočností a citácie básnických textov kombinuje Horák s dramatickou „autofikciou“. Tá v mnohých prípadoch – aj paradoxne – domýšľa, dotvára i pretvára neexistujúce alebo možné motivácie konania postavy. Rámec hry tvoria dve exhumácie básnikových pozostatkov na cintoríne v Zlatých Moravciach v roku 1925 a v roku 1940.

Horák pri kompozičnom kreovaní hry nepostupoval klasickým, sukcesívnym radením jednotlivých epizód, podriaďujúc sa chronológii. Prvá časť hry sa skladá z už spomínanej exhumácie a je rozdelená do dvoch blokov: *Detstva* a *Revolúcie*; podobne druhá časť obsahuje blok *Po revolúcii* a *Posledné roky života*. Hoci toto členenie má inšpiráciu v klasickej chronológii, vnútorné zloženie výrazne narúša postupnosť v čase, pričom práve temporálne „skoky“ sú príznačné pre dielo ako celok. Označujú ho názvy jednotlivých sekvencií spomínaných častí uvedením toposu a neraz i temporality: *Mäsiarstvo starého Kráľa*, *Liptovský Mikuláš, 1829*, *Revolúcia*, *Šahy, 1848* atď. To znamená, že hra je vytvorená z krátkych dramatických udalostí, ktoré sú jednak fabulačným spracovaním Kráľových biografém, a zároveň autor prichádza s fiktívnymi epizódami, ktoré zážitkovým spôsobom smerujú ku Kráľovmu životu, pričom sa stávajú metaforou nielen konkrétnej sekvencie, ale aj jeho životného príbehu. Máme na mysli slepú babu, ktorú hrá Kráľ v detstve – Horák ju využíva ako leitmotív pri vy počúvaní Kráľa, aj pri jeho identifikácii v revolučnom marazme. Takýmto spôsobom sa prekonáva faktografická rovina traktovania Kráľovho života: napríklad aj symbolom Piety – matky držiacej v náručí Kráľa, či obrazu Ľudovíta Štúra prevážaného na Cháronovej lodi a pod. Hra síce pokračuje v línii životopisných hier, no predsa nemá atribúty „učebnicovej“ hry o Jankovi Kráľovi bez polemického prístupu, pretože, ako vo svojej recenzii tvrdí Ján Gbúr, „Horák týmto spôsobom nič podstatné z Kráľa nevynechal, nič také, čo v ňom nie je, nepripísal. V tom zmysle nepotešil ani ‚hltačov‘ chýrov, ani ‚mýtožrútov‘. (...) Sústredil sa na Kráľovu básnickú tvorbu, ktorá mu bola dostatočnou oporou na profilovanie dramatického obrazu básnika, nespokojného so sebou a so svetom, túžiaceho po svete novom a v tejto túžbe tragicky sa ‚spaľujúceho‘“⁹.

Svet divadla Horák organicky včleňuje do textu ako jeho východisko, čo nebolo v roku uvádzania tohto dramatického diela príliš frekventovaným postmodernistickým autorským postupom. Poukazuje naň už komorný počet postáv: traja muži (Herec, Šepkár, Inšpicient) a jedna žena (Ona), čo možno považovať – v porovnaní s Horákovými predošlými hrami tohto typu – za evidentné nówum. Pozitívom je tiež skutočnosť, že Kráľ nie je portretovaný ako typický revolučný demokrat „štrngajúci šabličkami“, je aj mesianistom zobrazujúcim vo svojej tvorbe drámu okolitého i svoj-

⁹ GBÚR, Ján. Horákov Kráľ očami dramatika. In *Literárny týždenník*, 1994, roč. 7, č. 11, s. 14.



Karol Horák: *Apokalypsa podľa Janka (Kráľa) alebo Divný Janko*. Štefan Mišovic (Otec), Ľuboš Kostelný (Janko Kráľ – chlapec), Eliška Nosálová (Matka). Réžia Roman Polák. Divadlo Slovenského národného povstania Martin, premiéra 14. 1. 1994. Foto Archív Divadelného ústavu. Snímka Matúš Olša.

ho mentálneho osobnostného sveta. Spomínaným riešením získava text na zážitkovosti, ktorú následne inscenačne umocňujú tri plastické, no výrazovo odlišné herecké poetiky.

Po *Apokalypse podľa Janka (Kráľa)* chronologicky nasledovala hra *Nebo, peklo, Kocúrko*¹⁰, inšpirovaná Záborského dielami *Vstúpenie Krista do Raja* a *Faustiáda*. Už na základe prvého čítania textu je zrejmé, že autor opäť inklinuje k otvorenej forme drámy, o čom svedčí stratifikácia dramatických postáv, ich kvantita v temporalite a topose (veľké časové skoky, čas mýtický, biblický, autentický historický – 19. storočie, fraškovitý – temporalita krčmárskych hodovačiek a malomeštiackych nadčasových pachtení postáv či postavičiek). Týmto hra kontrastuje napríklad s inými historickými drámami biografickej proveniencie, akými sú „... príď kráľovstvo Tvoje...“ alebo *Život, skutky a smrť proroka Ľudovíta (Štúra)* (1996), *Evanjelium podľa Jonáša (Záborského)* (1987) či *Apokalypsa podľa Janka (Kráľa) alebo Divný Janko* (1994).

Horák člení text na kompozične uzavreté jednotky, ktoré verbálne a graficky vymedzuje – *Zápas o autora*, *Vstup Ježiša Krista do Raja*, *Faustiáda* atď. Expozícia signalizuje základný rámec hry, ktorým je autorovo/Záborského písanie denníka, možno *Vlastného životopisu*, kde pomenúva zlomové situácie, spojené s tvorbou i životom. Možno to vnímať ako Záborského ambíciu vytvoriť univerzálne dielo, ako jeho úsilie projektovať vlastný život, označiť zlomy svojich konfesiónálnych i národných „zrád“

¹⁰ Hru uviedla Činohra SND v Divadle P. O. Hviezdoslava (premiéra 10. 6. 1995, réžia Roman Polák).

atď. Podľa úvahy Vladimíra Štefka, ide o „zvláštne spojenie náboženského traktátu so satirickým textom“. Ak si navyše uvedomíme Horákovu ambíciu stavať príbehy hier na ostrých kontrastoch, nie je táto dráma až natoľko výnimočná. Autor postavil proti sebe vznešenú až barokizujúcu podobu Kristovho putovania a oproti tomu persifláž, obraz života v Hornom Uhorsku¹¹ alias v kocúrkovskom „Slovensku“.

Ak sme na viaceré dramatické texty upozorňovali v súvislosti s Horákovým nadväzovaním na postmoderné postupy, určite to o tomto diele platí v plnom zmysle slova. Fabula je prostá: ľudia/Slováci inscenujú ukrižovanie Ježiša Krista na Golgotte, pričom na zemi, v intenciách *Faustiády*, v krčme pohltení alkoholizmom vegetujú v bizarných situáciách. Kdesi v strede medzi slovenským nebom a peklom sa zmieňa autor/Záborský, hľadajúci svoju umeleckú i ľudskú privátnu podstatu (pomerne nový biografický motív nemanželskej dcéry Jonáša Záborského). Náboženský epos a drsnú frašku prepoil dramatik vstupovaním autora/Záborského do obidvoch príbehov, ako svedka či priameho účastníka utrpenia ľudstva i jeho hlúposti. Práve protirečenia, ktoré sa pri fungovaní spomínaných dvoch textov priam núkajú, sa stali východiskom ďalšieho „esejistického“ Horákovho opusu, osobitým spôsobom traktujúceho historické činy.

V hre *Nebo, peklo, Kocúrkovo* možno postrehnúť postmoderné citáty z pestrej palety (nielen) Horákových diel: z už spomínanej rukopisnej verzie náboženského eposu *Vstúpenie Krista do raja*, z *Faustiády*, z niektorých autorových frašiek, ale aj z reprezentatívnych diel európskej literatúry, ktoré súviseli s dobovou intelektuálnou kapacitou umelca 19. storočia (napr. Goetheho *Faust*). Hoci je hra kvantitatívne rozsiahla a vyžaduje si dramaturgické zásahy, jej ideový program je v kontexte slovenskej drámy priam inováčný: je ním účtovanie s fenoménom slovenského romantizmu, s kontextom západoeurópskeho kultúrneho niveau, ktoré doliehalo aj na slovenskú realitu. Záborský v sebe nezaprie priam brutálneho ironika, satirika, čo dokumentujú sekvencie typu *Scelstovované služby Božie*, *Križová cesta na Golgotu*, *Karty kocúrkovskej elity*, ale aj strety postáv rozličnej ideologickej proveniencie (Satan, Belzebub, Ahasver, Pilát, Towianski, Faust, predstavitelia dobových cirkví – židovskej, katolíckej, luteránskej, obor Puchor a pod.). V takmer filmových strihoch sa pred očami čitateľa/diváka zjavujú filmové sekvencie vypovedajúce o hodnotovom marazme sveta polovice 19. storočia, s osobitným prihliadnutím predovšetkým na kontext slovenskej kultúry. Finále dramatickej štruktúry je však prekvapujúco paradoxné. Autor napriek bizarnému obrazu priam absurdnej tonality končí hru replikou „Otče, to bolí“¹², čo môžeme považovať za autorskú ambíciu presadiť katarznú funkciu diela.

Hoci sa usilujeme vyhnúť sa násilnej mechanickej aplikácii postmodernistických princípov do organizmu hry¹³, tento postup je absolútne zrejmy už pri dekodovaní názvu, rovnako ako aj z bulletinu k inscenácii Činohry Slovenského národného divadla (samozrejme, aj na základe recipovania prvej tretiny dramatického textu).

¹¹ Pozri ŠTEFKO, Vladimír a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, s. 587.

¹² Porov. HORÁK, Karol. *Štyri hry*. Bratislava : Royal Service s.r.o., 2001, s. 135.

¹³ Ako postmoderné by sme mohli nielen v analyzovanej dráme, ale aj v ďalších jeho historických hrách (*Evanjelium podľa Jonáša* (Záborského), „... príd' kráľovstvo Tvoje...“, *Apokalypsa podľa Janka* (Kráľa) atď. zaevidovať aktívne využívanie viacerých slohových útvarov, ktoré vytvárajú osobitný štatút jazyka drámy. Máme na mysli napr. citáty z vlastného diela, verejné prejavy, vyhlásenia, fragmenty denníkov, časti básnických textov, fragmenty publicistických útvarov a pod.

Autorské poznámky, také typické pre dramatika, signalizujú tri tematické vrstvy hry: (1) klasickú, vozvýšenú polohu náboženského eposu *Vstúpenie Krista do Raja*, ktorú Horák získal z rukopisu v archíve Matice Slovenskej a upravil ju v spolupráci s Františkom Štrausom, (2) fraškovitú líniu *Faustiády* a (3) „akoby súčasnú“ rovinu Záborského „prítomného životného príbehu“ v jeho jednotlivých pôsobiskách (Rankovce, Župčany, Košice atď.). Naznačené vrstvy indikujú aj priestorové riešenie scény z vertikálneho hľadiska: na nebo (priestor hore, kde sa odohrávajú biblické sekvencie zo *Vstúpenia Krista do Raja*) a na peklo (fraškovité výjavy z *Faustiády*). Kdesi uprostred sú situované rozmanité prostredia spomínaného pôsobenia Záborského na jednotlivých farských štáciach. Autor do hry zakomponoval aj početný zbor postáv „bielych“ a „čiernych“, čo malo akcentovať spomínaný kontrastný princíp.¹⁴ Otvára sa priestor pre bohaté konfrontácie a asociácie. Ich východiskom je „na jednej strane vykupiteľská cesta Ježiša Krista a na strane druhej spôsob života tých, za ktorých sa Ježiš Kristus obetoval. (...) Na mieste je konštatovanie. Pridlhá je cesta našinca k čistote – konfrontuje sa s Ježišom Kristom – i k poznaniu – núka sa porovnanie s Faustom.“¹⁵

V súvislosti s analyzovanou hrou divadelná veda zatiaľ nezaevidovala vysokú mieru jazykovej štylizácie dramatického prehovoru. Nestačí totiž konštatovať, že biblické sekvencie *Vstúpenia Krista do raja* ako súčasť tohto dramatického opusu sú vysoko štylizovaným estetickým obradom biblických univerzálií. Prostredníctvom jazyka (desaterac ako stopa), v antitetickom vzťahu, vystupuje do popredia obscénny, „naturalistický“, „vulgárny“ interdiákt *Faustiády* a medzi touto scyllou a charibdou sa zmieta aj autor, Záborský – demiurg. Usiluje sa pomenovať tento cirkusový svet umeleckým jazykom, takže ide o podobenstvo o márnosti slovenského prebúdzajúceho sa živlu v oponentúre k „idealistickým“, romantizujúcim vzopätiam Európy 19. storočia, vrátane slovenského okrkstu. Aj v tom spočíva jedinečnosť tohto textu. Možno by sa dalo s istou licenciou tvrdiť, že v nadväznosti na európsku drámu konca sedemdesiatych a začiatku osemdesiatych rokov minulého storočia, teda v tendenciách navracania sa k jazyku ako k jednému z primárnych komunikačných segmentov, sa predmetom dramatického textu a teda „hrdinom“ drámy stáva aj jazyk.¹⁶ Podľa Vladimíra Štefka, pointu hry tvorí poznanie, že „Kristovo utrpenie za ľudstvo bolo možno aj zbytočné, pretože z jeho odkazu si ľudia osvojili len celkom málo, takmer nič. Prízemnosť, závisť, egoizmus a sebaláska sa v dejinnom priemete ukazujú účinnejšie.“¹⁷

Línia Horákových divadelných esejí pokračuje hrou „...príd' kráľovstvo Tvoje...“ alebo *Život, skutky a smrť proroka Ľudovíta (Štúra)*¹⁸. Jej ťažisko totiž nie je iba v sprítomnení základného sémantického posolstva o subjekte historického diania a kontexte

¹⁴ Pre úplnosť treba poznamenať, že dramaturgia Činohry SND túto kolektívnu postavu v autorskom projekte nerešpektovala a z textu ju vypustila.

¹⁵ ČAHOJOVÁ, Božena. Karol Horák: Nebo, peklo, Kocúrko. In *Teatro*, 1995, roč. 1, č. 6, s. 3.

¹⁶ Porov. ŠIMKOVÁ, Soňa. Tendencie divadla sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. In VANTUCH, Anton – POVCHANIČ, Štefan – KENÍŽOVÁ-BEDNÁROVÁ, Katarína – ŠIMKOVÁ, Soňa. *Dejiny francúzskej literatúry*. Bratislava: Causa, 1995, s. 425 – 434.

¹⁷ ŠTEFKO, Vladimír a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, s. 587.

¹⁸ Hra bola inscenovaná dvakrát: v Divadle Slovenského národného povstania v Martine (premiéra 26. 1. 1996, réžia Roman Polák) a v bratislavskom V-klube (premiéra 22. 2. 2016, réžia Peter Kováč).

sveta, ale tematizuje sa tu interpretačná metóda ako jednotka a zložka dramatickej štruktúry. V texte sa konfrontuje svet divadla, ktoré uvádza hru o Štúrovi s uzlovými životnými reáliami spomínanej osobnosti. Táto konfrontácia života divadla s divadlom života vytvára celý rad konfliktných situácií, ktoré majú tendenciu prerásť do nadčasového a nadpriestorového posolstva. V hre o Ľudovítovi Štúrovi sa dejiny evidentne teatralizujú. Zrejmé je to už zo vstupnej sekvencie, označenej autorom ako *Rámec – expozícia*: príbeh sa lokalizuje do priestoru divadla, konkrétne, na poslednú skúšku hry o Štúrovi pred premiérou v profesionálnom divadle. Hra je osciláciou medzi reálnym divadlom ako svojskou fikciou Štúrovho života (s neraz profánnymi problémami konkrétnej divadelnej prevádzky, nútenej „hrať Štúra“) a medzi často nepodloženými fiktívnymi sekvenciami, ale aj reálnymi biografickými faktami zo Štúrovho života. Podľa Michala Babiaka, „tento princíp (vzdialene pripomínajúci modernistické, pirandelovské negovanie hranice medzi tzv. skutočnosťou a tzv. fikciou) ukazuje sa ako vďačný a invenčný, umožňoval ľahko, nenásilne, bez epickej ťažkopádnosti preklenúť miesta deja, časové roviny, aj veľmi rázny (a tým aj dramaticky efektný) zlom v prechode medzi jednotlivými postavami.“¹⁹ Preto nie je náhodné, že hru označil autor za jeden z typov divadelnej eseje, keďže popri spomínaných okolnostiach divadelnej skúšky prebieha vo vertikálnej rovine riešenie problému „skúšky národa“ aj skúšky tvorivej individuality v tenzívnej situácii, keď je potreba radikálneho činu, „vystúpenia“ (divadelného i životného) priam nevyhnutná. Autor zostal aj v tejto hre verný metóde prezentovania lídrov národného hnutia v okamihoch ľudských dilem, indispozícií i zlyhaní. Pre mnohých divákov to mohlo relativizovať tradičnú auru mýtickosti buditeľa národa, no na druhej strane ho ľudsky zhodnoverňoval, pričom ho ponechal aj ako homonabilitný idol.

Už sme spomenuli, že dejiny sa v hre zásadne teatralizujú, hranice medzi prevádzkou divadla a realizáciou konkrétneho životného i politického programu subjektu v dejinách sú nečakane priepustné. V súlade s autorom sa tak „vytvára viacnásobný obraz divadla v dejinách i dejín v divadle s ich osobitým mobiliárom“²⁰. To, že sa hra svojou problematickosťou blížila k súčasnému vnímaniu spomínaných problémov, evokujú neraz použité subštandardné jazykové prostriedky typu „dostal si kopačky“²¹, alúzie na súčasnú lexiku (džez) a podobne. Hra sa vnútorne člení na štyri časti: I. *Rámec – expozícia*, II. *Rámec – hercov konflikt*, III. *Rámec – obviňovanie pomerov*, IV. *Rámec*. Do týchto častí sú vradované dramatické sekvencie s explicitným názvom viažucim sa na Štúrovu biografii (*Životný program*, *Bratislavské lýceum – 40. roky*, *Hurban*, *Nemecko*, *Myzogínia*, *Mária Pospíšilová* atď.).

Interferencia medzi kontextom divadla ako skúšky inscenácie, ktorá prebieha s veľkými problémami a prerušeniami, vyznieva vo vzťahu ku „skúške národa“ v situácii revolučných rokov 1848/1849 metaforicky. Nachádzame tu – pre Horákovu drámu na prvý pohľad pomerne atypickú – redukovanú podobu dramatických persón (register): popri Štúrovi vystupujú v hre Inšpicient, Šepkár, Režisér, ktorí popri svojej primárnej funkcii, vyplývajúcej už z naznačenej profesijnej charakteristiky, rozvíjajú aj líniu dramatických postáv z historického kontextu v chronotope. Preferujú predovšetkým verbálne konanie, herectvo oznamu, ale vystúpia aj so scénickým

¹⁹ BABIAK, Michal. Evanjelium podľa Karola (Horáka). In *Javisko*, 1996, roč. 28, č. 3, s. 10.

²⁰ HORÁK, Karol. *Štyri hry*. Bratislava : Royal Service s.r.o., 2001, s. 141.

²¹ Tamže, s. 161.



Karol Horák: „... príď kráľovstvo Tvoje...“ alebo *Život, skutky a smrť proroka Ľudovíta (Štúra)*. Ján Kožuch (Herec). Réžia Roman Polák. Divadlo Slovenského národného povstania Martin, premiéra 26. 1. 1996. Foto Archív Divadelného ústavu. Snímka Matúš Olša.

predmetom, pričom ich civilná tvár sa dostáva do napätia so štatútom historickej dramatickej postavy – napr. Inšpicient ako lekár starajúci sa o postreleného Štúra, podobne iní profesionálni zamestnanci divadla ako spoluhráči, protihráči z rozličných kontextov. Šepkár, Inšpicient a Ona figurujú v diele viacrolovo: hrajú grófa Pulszského, Palkoviča, Hurbana, knieža Obrenoviča, Adelu Ostrolúcku, Máriu Pospíšilovú, masku z plesu atď. Súčasne sa pomerne detailne dozvedáme o životnom programe protagonistu hry, o jeho výraznom ovplyvnení Hegelovou filozofiou počas pobytu v Nemecku a neskôr pri aplikácii jeho téz v koncepcii romantizmu na Slovensku. Tieto informácie majú svoj význam aj pre budúcu tvorbu dramatika Karola Horáka, keďže Hegelova filozofia je relevantná napr. pri Hroboňových estetických koncepciách. Ten ju odmietol opačným spôsobom než Štúr, čím vlastne tvorí filozoficko-estetický protipól Štúrovej koncepcie. Hra „... príď kráľovstvo Tvoje...“ interferuje medzi tragizujúcim a jemne ironizujúcim tónom, čo v tradícii národno-buditeľských inscenácií „odľahčuje“ tému štúrovcov.

Zaradenie Hroboňovej osobnosti do kontextu životopisných hier Karola Horáka rovnako nie je náhodné. V osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch minulého storočia prechádzala romantická literatúra na Slovensku prehodnotením a ako objav do istej miery pôsobila „rehabilitácia“ mesianistického lídra slovenskej romantickej generácie, ktorej predstaviteľmi bol popri Hroboňovi aj Michal Miloslav Hodža. Hroboň je autorsky zaujímavý z niekoľkých aspektov: jeho pohnuté životné osudy sociálneho charakteru, ale aj osobitá psychická (in)disponovanosť a bizarná, avšak novátorská, objavná a pre surrealistickú literárnu generáciu inšpiratívna „záumná“ poézia má silnú percepčnú sugestivitu už ako samotná látka. Špecifické prepojenie Hroboňovej životnej púte s českým národno-buditeľským kontextom (Hroboňove vzťahy s Karlom Slavojom Amerlingom) a jeho estetickými podnetmi vytváralo priaznivú situáciu pre

tvorbu pútavej fabuly. V hre *Archa úmluvy (medzi Bohom a Bohdanom Samoslavom Hroboňom) alebo Mesianistova hlava*²² sa objavuje aj ľúbostný motív Hroboňovho vzťahu k Bohuslave Rajskej, ktorý autor transformuje do štylizovaného obrazu vzťahu muža a ženy s romantickou „vozvýšenou“ štylovou dikciou.

Podobne ako v predošlých hrách, i v tejto je badateľný princíp zdvojovania, strojovania či zmnohonásobovania hereckého obsadenia jednotlivých postáv, čo signalizuje autorský príklon k teatralite a ludickosti. Ten možno považovať za jeden zo základných poetologických princípov Horákových dramatických diel. Hra *Archa úmluvy (medzi Bohom a Bohdanom Samoslavom Hroboňom) alebo Mesianistova hlava* objavuje v kontexte Horákovej tvorby i vo vzťahu k súčasnej dráme mesianistu Sama Bohdana Hroboňa, a to jednak prostredníctvom rozpravy o zmysle revolučného činu v dejinných poryvoch 19. storočia, tiež zobrazením základných biografém lídrov národného pohybu (Štúr, Hodža, Hurban, Kráľ) a, samozrejme, aj stvárnením osudov Sama Bohdana Hroboňa, výraznej vzdelaneckej osobnosti, no súčasne aj podivína, ktorého životný príbeh sa skončil tragicky. Aj v Hroboňovom prípade je zrejma autorova tendencia k odpatetizovaniu romantického subjektu, neraz až jeho ironizovaním, ktoré prechádza i do paradoxných polôh s absurdným vyznením. Svedčí o tom scéna Hroboňovho bizarného „zavajcovávania“ v koncepcii českého sociológa a psychológa Karla Slavojka Amerlinga ako spôsobu „znovuzrodenia“, „obnovenia sa“.

V spomínaných hrách zobrazuje Horák v jednotnej poetologickej i kompozičnej štyri popredné osobnosti slovenského národného hnutia 19. storočia (Jonáš Záborský, Ľudovít Štúr, Janko Kráľ, Samo Bohdan Hroboň), pričom dané hry predstavujú jedinečnú podobu Horákovej rozsiahlej dramatickej tvorby. Škoda len, že ďalší titul z tohto radu, hra o Jozefovi Miloslavovi Hurbanovi, sa už v martinskom Divadle Slovenského národného povstania nerealizoval.²³ Pre kompletnosť treba dodať, že výpočet Horákových diel o veľkých osobnostiach slovenských dejín dotvára aj biografická hra o poprednom predstaviteľovi rusínskeho kultúrneho života rovnakého obdobia: *Životabeh Adolfa Ivanoviča Dobrijanského* (2003).²⁴

Vzhľadom na skutočnosť, že v našej štúdii sa usilujeme v obrysoch charakterizovať a súčasne sumarizovať poetologické a estetické špecifiká, znaky a dramatickú povahu Horákových diel, ktoré tematizujú reálne životy osobností národných dejín, a neopomíname ani jeho variantné podoby dramaticko-divadelnej metódy uplatňované pri „komponovaní“ dramatického textu, našej pozornosti nemôže uniknúť došiaľ posledný dramatikov opus *Prorok Štúr a jeho tiene s podtitulom Zjavenie, obetovanie a nanebovstúpenie proroka Ľudovíta a jeho učeníkov*.²⁵ Ide totiž o ďalší Horákov kontakt s témou života a diela Ľudovíta Štúra a o opätovnú umeleckú spoluprácu s režisérom Romanom Polákom, pričom už na prvý pohľad je zrejmé, že nejde o dramatický text s klasickou dramatickou štruktúrou. Badať v ňom autorove alúzie na postupy známe

²² *Archa úmluvy (medzi Bohom a Bohdanom Samoslavom Hroboňom) alebo Mesianistova hlava* mala premiéru 17. 12. 2000 vo zvolenskom Divadle Jozefa Gregora Tajovského pod názvom *Archa úmluvy alebo Mesianistova hlava* (réžia Michal Babiak).

²³ Rukopis tejto životopisej hry sa nachádza v súkromnom archíve Karola Horáka.

²⁴ Hra bola uvedená v Divadle Alexandra Duchnoviča v Prešove pod názvom *Adolf Ivanovič Dobrijanskij (Zornička na nebi, nad hlavou štrang)* (premiéra 31. 5. 2003, réžia Matúš Oľha).

²⁵ Hra bola uvedená v Štúdiu Činohry Slovenského národného divadla v Bratislave (premiéra 8. 6. 2015, réžia Roman Polák).

Karol Horák: *Mesianistova hlava alebo Archa úmluvy*.
 Ľudmila Klimková (Anjel),
 Ladislav Hrušovský (Samo
 Bohdan Hroboň). Réžia Michal
 Babiak. Divadlo Jozefa Gregora
 Tajovského vo Zvolene,
 premiéra 17. 12. 2000. Foto Archív
 Divadelného ústavu. Snímka
 Michal Tokár.



z jeho dlhoročného pôsobenia v alternatívnom divadle (fragmentárna fabula, podnety z postdramatickej poetiky drámy a divadla a i.).

Hra je štruktúrovaná do dvoch častí. Leitmotívom prvej sú neustále sa opakujúce strety trojice lídrov slovenského národného pohybu v 19. storočí, Ľudovíta Štúra, Jozefa Miloslava Hurbana a Michala Miloslava Hodžu. Tí v zlomovej historickej a výsostne dramatickej situácii rozvíjajú v krátkych sekvenciách živý dialóg o spôsobe riešenia existenciálnej životnej situácie (napríklad po rozbití Slováckého zjazdu v Prahe, po vyhlásení Žiadosti slovenského národa, po vypísaní odmeny za ich zľapanie ako buričov atď.). Vo väčšine prípadov sú títo lídri „mužmi na úteku“, neskôr sú bojovníkmi, stávajú sa aj porazenými. Vždy sú však vystavení náročnému rozhodovaniu a stoja pred otázkou, ako vo svojom úsilí pokračovať ďalej. Prvá časť hry tematizuje postupne narastajúci revolučný pohyb od kodifikácie slovenčiny ako spisovného jazyka po pokus realizovať Štúrovru víziu národnej nezávislosti Slovenska i Slovákov. Odvolajúc sa na výsledky literárnovedných výskumov by sme mohli lakonicky konštatovať, že ide o úsilie vytvoriť z národnosti národ, čo má na pozadí revolučných pohybov Európy v prvej polovici 19. storočia svoju logiku, no toto úsilie zároveň predstavuje isté riziká, vrátane nemožnosti dosiahnuť optimálne riešenie romantickej vízie.

V prvej časti autor v náznakoch rozkrýva aj privátny život trojice protagonistov, čím vlastný príbeh, neraz postavený na rozohrávaní autentických historických dobových situácií, „poľudšťuje“ – spomínané osobnosti tak nepôsobia ako neživé subjekty. Súčasne sa aktivizuje aj ďalšia motivická línia, rozvíjajúca životný príbeh a činnosť revolucionára Lajosa Kossutha. Ich vzťah so Štúrom prechádza výraznými metamorfózami: od prvých aktov sympatie a empatie po kolízie, ktoré sú vyjadrením konfrontácie maďarského a slovenského nacionalizmu. Táto línia, opakujúca sa v dramatickom texte niekoľkokrát, „spevňuje“ fragmentárnu fabulu. Pozadím spomínaných príbehových vetiev je ideovo aktuálna téma úsilia revolučných intelektuálov Európy o presadenie občianskej spoločnosti, ktorá by nahradila spoločnosť minulých storočí, poznamenaných feudálnym systémom (jeho rezíduá pretrvávali v skostnatenej monarchii ešte aj v prvej polovici 19. storočia). Tým hra nadobúda na ideovej závažnosti, pretože – hoci sa to v diele explicitne neproklamuje – spomínané pohyby do určitej miery korešpondujú s dramatickými udalosťami Európy i sveta, ktoré prežívame v súčasnosti a ktoré sa bezprostredne dotýkajú aj slovenského kontextu (tzn., čoho sú intelektuáli schopní, čo zo svojich vízií dokážu realizovať a čo v dôsledku presadzovania partikulárnych záujmov nezládnú). Tieto otázky objasňujú motiváciu ozbrojeného vystúpenia Slovákov v roku 1848 a do určitej miery aj umožňujú vnímať rad dokumentárnych prvkov hry ako súčasť estetického štatútu drámy a súčasne autorovu (a neskôr i režisérovu) ambíciu pripomínať historické fakty, na ktoré verejnosť pozvoľna zabúda.

Pri podrobnejšej analýze diela postrehneme, že Horák využíva viaceré archívne i bibliografické pramene, na základe ktorých vznikol dramatický text. Prvá dobrovoľnícka výprava nezapiera inšpiráciu *Históriou povstania slovenského z roku 1948* od Mikuláša Dohnányho²⁶, druhá je inšpirovaná denníkmi Jozefa Miloslava Hurbana²⁷, tretia spomienkami Janka Francisciho²⁸. Všetky tri časti majú – zrejme i z tohto dôvodu – odlišnú poetiku. Pochopiteľne, odzrkadlilo sa to aj v Polákovej inscenácii: jej prvá časť je predovšetkým realisticko-ilustračná, druhá viac verbálno-retrospektívna (najmä Hurbanova diktovanie pamäti) a tretia tenduje k funkčnému aranžovaniu dramatických situácií, ktoré stvárajú „hasnutie“ revolúcie (vrátane skladania zbraní).

Druhá časť hry je poňatá privátnejšie. Trojicu lídrov sledujeme v časových prestrihoch „do budúcnosti“. Cez prizmu ich životných partneriek vidíme protagonistov hry v trochu inom svetle než v prvej časti: v porevolučnom zhorknutí sveta retrospektívne účtujú a prehodnocujú revolučné aktivity. Tonalita tohto prehodnocovania je v zásade tragizujúca (ak nie chvíľami tragikomická): Hurban musí živiť viacpočetnú rodinu gazdovaním v Hlbokom; Štúr sa nachádza v izolácii v Modre a stará sa o bratove siroty, aby nakoniec po nešťastnom postrelení ukončil svoje pôsobenie absurdnou smrťou; Hodža po inzultácii v Mikuláši podľahne psychickej indispozícii a končí ako traumatizovaný emigrant, ktorému síce cisár milosrdne udelí dôchodok, ale umŕtvi jeho politickú činnosť. Na pozadí chaosu porevolučného sveta a jeho hod-

²⁶ Porov. DOHNÁNY, Mikuláš. *História povstania slovenského z roku 1848*. Bratislava : Zlatý fond denníka SME, 2011, s. 142.

²⁷ Porov. WINKLER, Tomáš. *Život zvoniaci činom. J. M. Hurban. Život a dielo v dokumentoch*. (Ed. Tomáš Winkler). Martin : Osveta, 1987, s. 5 – 110.

²⁸ Porov. FRANCISCI-RIMAVSKÝ, Ján. *Vlastný životopis*. Bratislava : Zlatý fond denníka SME, 2011, s. 21 – 115.

Karol Horák: *Prorok Štúr a jeho
tiene. Ján Koleník (Lajos Kossuth),
Robert Roth (Ľudovít Štúr).*

Réžia Roman Polák.
Činohra Slovenského národného
divadla, premiéra 8. 6. 2015.

Foto Archív Slovenského
národného divadla.
Snímka Andrej Balco.



nôť pôsobí bizarne aj záver hry: vrcholenie Štúrovej krízy v zbožštení cárskeho Ruska s jeho samoderžavím ako riešenia slovenskej i slovanskej otázky v habsburskej monarchii, ale predovšetkým na Slovensku.

Hra z genologického hľadiska interferuje medzi hraničnými útvarmi. Mohli by sme ju označiť ako drámu prekračujúcu hranice druhov i žánrov. Možno tu tiež postrehnúť tendovanie k historickej či esejistickej dramatike, no výrazne sa využívajú aj podnety dokumentárnej drámy. Už tieto znaky signalizujú istú „alternatívnosť“ dramatického textu ako nie celkom zvyčajného repertoárového titulu kamenných divadiel. Z dramaturgicko-umeleckého hľadiska sa v slovenskej sezóne Činohry Slovenského národného divadla nestratil²⁹ a po predošlých dielach je svojou polyžánrovou podstatou určite jej oživením. Žiada sa ešte podotknúť, že táto hra má pre divadelných tvorcov potenciál zážitkového divadelného spracovania, prijateľného pre stabilného diváka profesionálnej repertoárovej scény. Kódovanie spomínaných rovín textu signalizuje úsilie autora i inscenátorov aktivizovať predovšetkým intelektuálneho percipienta, ktorý by spomínaný orchester motívov a tém recipoval ako plnohodnotný syntetický umelecký tvar.

Popri prekvapujúcich faktoch sociálneho, teologického a psychologického rozmeru sa dielo prostredníctvom viackrát sa opakujúceho leitmotívu bálu chvíľami melodramatizuje, aby vzápätí nadobudlo tragizujúci odtieň, a zároveň sa cezeň pozvoľna prezentujú aj manželky spomínaných lídrov národného pohybu. V niektorých prípadoch dramatik tento motív dokonca buď úmyselne banalizuje, alebo využíva v presahu na „pretancovanie sa“ životom či na odhalenie závažnejšej témy moriacej rodinný život postáv. Motív bálu je zároveň protikladom bojových výjavov z povstania, v ktorých sa predznamenáva súkromný život lídrov. Podobnú funkciu plnia reálne, historické i fiktívne dialógy Ľudovíta Štúra s Lajosom Kossuthom, ktoré sceľujú bedeker slovenskej kalvárie a preskupujú sa z prvej do druhej časti hry ako

²⁹ V sezóne 2014/2015 boli inscenované tieto tituly: Peter Karvaš: *Polnočná omša*; Božena Slančíková-Timrava – Daniel Majling: *Bál*; Viliam Klimáček: *Mojmír II. alebo Súmrak riše*; František Švantner – Roman Polák: *Nevesta hôľ*; Ivan Stodola: *Bačova žena*; Peter Pavlac: *Slovo Váľkovo*; Ján Palárik: *Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch*; Daniel Majling: *Labyrinty a raje Jána Amosa*.

jej dynamizujúci prvok, navyše zintenzívňujúci paradoxný protiklad dvoch romantických nacionalizmov – maďarského a slovenského. Horákovou zásluhou sa v kontexte slovenskej dramatiky a divadla autenticky konfrontuje maďarská revolúcia so slovenskou, pričom Kossuthova verzia nie je relativizovaná, a už vôbec nie je a priori odsudzovaná. Je rovnako akceptovaná ako Štúrova a iba zdôrazňuje tragiku v presadzovaní názorových politických programov, partikulárnych záujmov oboch táborov, z ktorých profitovala predovšetkým rakúska strana.

Rad situácií z obdobia štyridsiatych rokov 19. storočia transformuje autor do podoby umelecky účinných dramatických udalostí, pričom ich hýbateľov, subjekty národného pohybu, neheroizuje do polohy hrdinov slovenského národného Pantheonu. Skôr naopak: odhaľuje lesk i biedu vtedajších spoločensko-politických a kultúrnych aktivít, pozitíva i negatíva liberalizmu, ale aj paradoxnú priepustnosť hraníc medzi revolúciou a kontrarevolúciou v slovenskej prezentácii. Vo viacerých častiach je badateľné „sypanie soli do rán“ – slovenských aj maďarských. Treba dodať, že neschopnosť pochopiť v hraničnej revolučnej situácii toho druhého znehodnotila revolúciu, ktorá mohla výrazným spôsobom ovplyvniť priebeh dejín druhej polovice 19. storočia. Táto skutočnosť nás však nezaujíma iba z hľadiska historiografického prehodnocovania spomínaných udalostí, ale najmä ako fenomén dramatickej štruktúry textu v rámci poetiky a estetiky drámy.³⁰

Horákov *Štúr* (a následne inscenácia *Labyrinty a raje Jána Amosa*) sa stal vrcholom tzv. slovenskej sezóny 2014/2015 v Činohre SND. Je neodškriepiteľným pozitívom, že popri viacerých tituloch, známych z predošlých vývinových období slovenskej literatúry a dramatickej spisby, vznikol text a následne jeho inscenačná podoba ako pôvodné divadelné dielo, ktoré si v hodnotovom marazme súčasnej kultúry statočne hľadalo – a nazdávame sa, že aj našlo – svoje miesto nielen v repertoárovej ponuke činohry SND, ale tiež v širšom kontexte slovenského profesionálneho divadla.

V sumarizujúcom pohľade na Horákov autorský idiolekt a svojbytnú divadelnú tvorbu v kontexte slovenskej dramatiky sa dá spomínaný okruh drám čítať jednotlivo, ale aj ako dynamický historicko-vývinový proces autorskej dramatickej metódy. V širšom chápaní ide o hry s historickou tematikou a v užšom o nekonvenčné životopisné historické hry, v ktorých si autor ctí fakty a k nim pridáva akcenty, farby, individuálne črty, do ktorých sa premieta vonkajšia skutočnosť a ktoré nadobúdajú štatút divadelných esejí. S istou licenciou by sme mohli konštatovať, že sa tu anticipuje divadlo sveta, v ktorom sa snúbi overený historický fakt s fikciou či umeleckou introspekciou. Pritom v nich nejde o poľudštenie literárnych dejepisov, rúcanie mýtov, hľadanie vnútorných zlomov v petrifikovaných osobnostiach, ale súhlasne „opäť a znovu o svoje *theatrum mundi*“³¹, v ktorom je ľudské úsilie síce obdivuhodné, prinášajúce parciálne výdobytky, ale vlastne zbytočné, vedúce do čiernej diery. Tu už neplatí ono sartrovské „Peklo sú tí druhí,“ ale – peklo, to sme my.

³⁰ Hoci v inscenácii dominujú umelci známi z populárnych televíznych seriálov, v ich interpretácii možno postrehnúť tóny „intelektuálneho“ herectva, prostredníctvom ktorého sa usilujú historický fakt poľudštiť, využívajúc tlmenejší, no umelecky zväčša úderný register výrazových prostriedkov. Režisér Roman Polák v scénografickej zložke primárne nepoužíva oslňujúce efekty (vari iba v jedinom prípade vnesie do hry stroboskop), ale sa usiluje najmä o čo najadekvátnejšie obsadenie rolí, čo sa mu do značnej miery aj podarilo. Bližšie pozri PUKAN, Miron. Tváre, tvary a tieňe Ludovíta Štúra. In *kod*, 2015, roč. 9, č. 7, s. 18 – 23.

³¹ ŠTEFKO, Vladimír. Skeptický autor či autor skepticizmu. Doslov. In HORÁK, Karol. *Štyri hry*, s. 2; tiež ŠTEFKO, Vladimír. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, s. 588.

BETWEEN HISTORICAL FACT AND AESTHETIC IMAGINATION**Miron PUKAN**

Historical plays about the protagonists of the national revival in the 19th century arise from the literary and scholarly ambitions of the Slovak author, playwright, fiction writer, literature and theatre scholar Karol Horák. In basic features, the study characterizes and summarizes the poetological and aesthetic specifics, characteristics and dramatic character of Horák's works, which focus on both the leaders of the Slovak national movement (Ludovít Štúr and Jozef Miloslav Hurban) and other players in the events of this period (Jonáš Záborský, Samo Bohdan Hroboň, Janko Kráľ). In the context of Slovak drama the mentioned group of dramas can be read separately, but also as a dynamic historical-developmental process of the authorial dramatic method. In the broader sense, they are historical plays, and in the narrower sense, they are unconventional biographical historical plays in which the author values facts and adds nuances, colours and individualizing features to them, which reflect the outer reality and acquire the status of drama essays.

Príspevok je výstupom z grantového projektu VEGA 1/0570/15 – Alternatívne divadlo v súčasnom myslení.