

## V ohnisku zápasov. Dramatické dielo Jakuba Grajchmana

PETER ČAHOJ, Vysoká škola múzických umení, Bratislava

Nástup romantizmu, ani jeho pôsobenie v našej dráme a divadle sa nestretávalo s priaznivým ohlasom. Živnú pôdu nachádzali skôr tendencie klasicistické. Na Slovensku veľká klasicistická dráma nevznikla. Akoby aj v období romantizmu mala slovenská dramatika splácať tento dlh. Všetko, čo sa upínalo ku klasicistickej estetike, nachádzalo živý ohlas a pochopenie v kritikej reflexii, dostávalo priestor v ochotníckom divadle, v časopisoch, v knižných vydaniach. Úsilia romantikov sa stretávali s odporom, nepochopením, ba aj s výsmechom. Nebol to jav, ktorý postihoval iba drámu a divadlo Slovenska. S podobnou situáciou sa možno stretnúť aj v Nemecku, kde sa hral napr. Franz Grillparzer, ktorý nadväzoval na klasicistickú drámu najviac, ale neuvádzali sa tí, ktorých dramatikú označovali za „hybridnú“. Platilo to aj pre slovenskú „hybridnú“, rozumej romantickú, dramatikú. Iba so zlomkom týchto diel sa ojedinele možno stretnúť na javiskách, stránkach kníh a časopisov. Pritom to, čo sa označovalo za hybridné, je súčasťou poetiky romantizmu.

K prúdu „hybridnej“ dramatiky sa najvýraznejšie pripojili Viliam Pauliny-Tóth a Jakub Grajchman. *Ludská komédia* V. Paulinyho-Tótha začala písať svoje javiskové dejiny až v sedemdesiatych rokoch 20. storočia, keď ju inscenoval režisér R. Polák na ochotníckej pôde. L. Čavojský ju spomína v súvislosti s veľkou umiernenosťou vo forme i vo výraze. Uvádza, že ju dramatik publikoval až v neskorších rokoch ako „plody nezrelej mladosti“.<sup>1</sup> Možno polemizovať s tým, či by stál V. Pauliny-Tóth s odstupom času o to, aby sa zverejnili „plody jeho nezrelej mladosti“, rovnako s tvrdením, že *Ludská komédia* je umiernená vo forme i vo výraze. Komédia využíva dôsledne postupy fragmentácie, deštruuje časopriestor. Goetheovské peklo vstupuje cez postavu Dóžu do života a poznamenáva aj osudy prívržencov vodcu povstania pekelným ohňom. Nič z týchto znakov dramatickej tvorby Paulinyho-Tótha nepatrilo k tomu, z čoho sa vytvárala predstava ideálneho dramatického diela vhodného pre slovenské publikum v čase romantizmu.

J. Grajchman prekračoval hranice klasicistickej drámy raz dôsledne, inokedy viac či menej podliehal jej tlaku – buď priamemu alebo vyvolanému kritickou reflexiou jeho diel. Kritika za nedostatky spravidla považovala to, čo bolo v rozpore s poetikou klasicizmu. Je zaujímavé, že názor o „hybridnej“ dramatike – aby sme zachovali slovník – a jej osudoch v Grajchmanovom prípade platí. Hry, ktoré ostali v spojení s klasicizmom, sa dočkali knižného vydania, vyšli časopisecky alebo sa dostali na ochotnícke javisko. Hry s výraznými znakmi romantizmu ostali v rukopisoch.<sup>1</sup>

V Grajchmanovej prvotine *Nešťastná víza* našla živý ohlas predovšetkým tvorba J. Chalupku. Grajchman sa stáva pokračovateľom Chalupku, ktorý Nešťastnou vízou pripomína, že Kocúrku sa neprepadlo pod zem a Kocúrkovania ešte stále žijú v kraji pod Tatrami. Živí ich hlúposť, zaostalosť, poverčivosť, ktoré bránia všetkému progresívnemu natrvalo prekročiť kocúrkovský chotár.

<sup>1</sup> ČAVOJSKÝ, L. – ŠTEFKO, V.: *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980*. Bratislava: Obzor, 1983, s. 43.

Táto predrevolučná veselohra vznikla po Grajchmanovom návrate z prešovských štúdií. Vo svojom životopise ju uvádza pod názvom Pálenčený sud na psom tridsiatku. Návrat do Hýb mu poskytol bohatý materiál na napísanie hry. Pre Grajchmana Kocúrko-vo ožívalo na každom kroku.

V Nešťastnej víze nachádzame výrazné vplyvy Dohnányho estetických názorov, ktoré vyšli v Sokole v r. 1861 pod titulom Slovo o dramate slovanskom, ale autor ich predniesol v Levoči už v r. 1845 – teda v roku vzniku Nešťastnej vízy. V Dohnányho článku narazíme na zaujímavý fakt. Jeho názory sa nevyvíjali celkom izolovane od hnutia romantikov v iných krajinách. Jozef Hvišč poukazuje na isté spojitosti medzi slovenským a poľským romantizmom, na tri estetické projekcie: ľudovosť, historizmus a revolucionizmus zacielený na problémy národnooslobodzovacieho boja.<sup>2</sup> V Slove o dramate slovanskom sa spomínajú tri zdroje drámy, tri možnosti jej vzniku: „Nech zaletí letom ducha svojho do krajov slávnej minulosti slovanskej... Druhô pole... je terajšia prítomnosť Slovákov... ohľad by sa tu musel vziať na ich domácnosť, zvyky a mravy, na vychovanie atď. ... Tretie pole je pole povesti a rozprávok...“ Grajchman sa orientoval na pole druhé – podobne ako M. Ferienčík, G. K. Zechenter-Laskomerský, V. Pauliny-Tóth, J. Záborský a iní.

V ideovom pláne ostáva Grajchmanova veselohra spojená s klasicistickou drámou. Silný kriticismus ju spája nielen so staršou slovenskou dramatikou (Palkovič, Chalupka), ale tiež so súdobou (Ferienčík, Laskomerský, Tomášik) i budúcou (Tajovský, Holly). Grajchman dodržiava i jednotu žánru, vedie dej dôsledne vo veselohernej rovine.

*Romancu* označil J. Grajchman za veselohru v jednom dejstve. Veselohernú líniu vytvára predovšetkým cez vzťah úradného sluha Miklúša s jeho milou, Katkou. Láska Katky a Miklúša prerastá v lásku k poézii, ktorá vznikla na ľudovom základe. Grajchman v *Romanci* využil klenotnicu ľudovej slovesnosti. Jeho úsilia súzneli s úsiliami štúrovcov, ale i s romantickými snahami v celej Európe, najviac v susednej poľskej kultúre.

Pre dramatickú tvorbu J. Grajchmana – platí to rovnako pre jeho poéziu – je všeobecne príznačná nejednotnosť žánru. Žáner romance sa stáva súčasťou drámy, zjednocuje príbeh. Jej pôvod sa však dotýka aj ľudovej balady, ktorá často využívala motív lásky siahajúcej až za hrob. Na rozdiel od ľudovej balady, Grajchmanova, resp. Dolinského romanca je podstatne rozsiahlejšia a nekončí sa tragicky. Milá v poslednej chvíli unikne svojmu milému a neuväzní ju zaživa hrob.

Grajchman uviedol do svojej dramatiky žáner romance, ktorá si v období romantizmu našla cestu do všetkých európskych literatúr a skoro si v nich získala významné miesto „... okúzľujúc básnikov ‚akýmsi jasom‘ (F. Hegel), jednoduchosťou morálky a idealizmom, ktorým je prestúpená. Od jej vzniku v stredovekom Španielsku sa formou osemslabičného verša s asonanciou, opakujúcou sa na konci nepárnych rytmických radov, postupne vyjadrovali rôzne témy. U Grajchmana je to láska a jej veľkosť. Tému jednoaktovky *Romanca* by sme mohli vymedziť aj širšie – hľadanie morálky a takých životných princípov, ktoré sú s ňou v súlade. Platforma romance sa stala Grajchmanovi adekvátnym spôsobom zoskupenia motívických prvkov.

---

<sup>2</sup> HVIŠČ, J.: *Vzťahy a súvislosti slovenskej a poľskej literatúry*. Bratislava : Univerzita Komenského, 1998, s. 32.

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že Romanca je iba oddychovou, zábavnou jednoaktovkou. S ohľadom na dobový kontext však takéto zaradenie prerastá. Reflektuje vzťah človek – spoločnosť – literatúra. Preniká k základným javom tohto vzťahu. Pritom jej pohľad nie je jednostranný. Na problém nazerá cez viaceré postavy, a teda aj z viacerých zorných uhlov. Nedá sa prehliadnuť úsilie v takej dôležitej téme, akou je národná otázka.

V hľadaní podstatných znakov národnej letory pokračuje Grajchmanova hra *Ako to bolo?* No nielen to. Usiluje sa pomenovať, čo národný charakter oberá o „peč“, v čom zovšednel a čo dáva človeku pečť šedivosti, priemernosti. Z hľadiska kompozičného je hra dokladom polarizácie Grajchmanovej tvorby medzi klasicistickou a romantickou estetikou. Narúšajú sa totiž všetky tri dramatické jednoty, po ktorých volala klasicistická dráma.

Dej nie je jednoliaty, plynie v dvoch prúdoch. Ten prvý sa sústreďuje okolo ľúbostného vzťahu Janka a Marky, ktorý neustále ohrozuje Jurko, rozhodnutý Marku získať za každú cenu. Cesta k nej sa mu otvorí vo chvíli, keď Janko narukuje na vojnu. Jankova a Markina láska sa podrobí tvrdej skúške. Jurko v prezlečení za Janka chce za každú cenu získať Markinu ruku. Naoko je na jeho strane aj vyslužený vojak Mišo. Jeho postavu autor buduje cez vstupy do príbehu Janka a Marky, ale aj cez vlastný príbeh, ktorý v druhom dejstve prekrýva príbeh ústredný. Prerastá do podoby rozprávky, do ktorej si Mišo premieta udalosti reálneho sveta. Rozprávkový príbeh Miša o strašlivej zime v Rusku za napoleónskych vojen sa stáva súčasťou reálneho príbehu lásky dvoch mladých ľudí, ktorú ohrozuje niekto tretí – zaľúbenec Jurko.

U Grajchmana totižto poslanie rozprávky prechádza v úsilie nadviazať na veľké hrdinské činy známe z veľkých národných eposov. U dramatika sa tak stáva rozhodujúcou veľkosť činu, ktorý je spojený s osudom národa. Tým sa približuje k heroickému eposu.

So spôsobom rozvíjania deja súvisí aj nejednotnosť žánru. Táto črta opäť prináležala k estetike romantizmu. Mohli by sme povedať, že práve cez postavu Miša Grajchman akoby prekonával obmedzenia klasicizmu. Mišo, ako sa na romantického hrdinu patrí, má výnimočný osud, vstupuje do výnimočných situácií. Nezápasi však s nezmieriteľnými protikladmi. Jeho konanie je podmienené poznaním, že okolie nie je schopné vymaniť sa z osidel reality, jej limitov a upriamiť svoju pozornosť na nevšedné, veľké, hrdinské. Mišovo rozpätie fantázie je však pozoruhodné, v slovenskej dramatike nevšedné. V našej literatúre ho možno porovnávať iba s Jarošovým Pichandom, s postavami z diel Švantnera, Chrobáka, Figuli, Ondrejova a i.

J. Grajchman prekonáva v tejto hre istú priamočiarosť vo vnímaní problémov, zjednodušujúce riešenia, ktoré v období romantizmu ovládli predovšetkým dramatiky nekriticky aplikujúcu zásady dohnányovskej estetiky (popieranie všetkého „neľúbivého“, diabolsky ľstivého, slepá zaangażovanosť v službách doby, podliehanie diktátu jej postojov k umeniu, politike, národu a pod.). Veci, javy, problémy vníma Grajchman zložitejšie. Aj preto stavia názor proti názoru, fantazijné proti reálnemu.

Hru *Ako to bolo?* z chronologického hľadiska predišla veselohra *Kto zaplatí nohavice?* alebo *Dobrá rada stojí groš*. Bola napísaná r. 1863. Ale svojou kompozičnou prepracovanosťou tvorí vrchol tej línie Grajchmanovej dramatickej tvorby, v ktorej sú zre-

teľne prítomné znaky klasicizmu. Navyše, necnosť našinca – nepočúvanie dobrých rád a pridrižovanie sa vlastnej hlúposti – sa tu rozvinie do takmer obľudnej podoby. Všetkého sa zmocňuje chaos, až napokon je ťažké rozoznať, kto je vinníkom a kto je bez viny, kto má komu a za čo, ale predovšetkým prečo platiť. Dej tvoria tri príbehové línie – praktikanta Vrtkavého, úradníka a básnika Tmavohorského a rodiny mešťanostu Pravođeja, úzko na seba nadväzujú a v záverečných fázach veselohry sa zlievajú.

Aj keď J. Grajchman v tejto veselohre upúšťa od klasicistického členenia hry na päť dejstiev a komponuje ju iba do troch dejstiev, zachováva klasicistickú krivku drámy – od expozície, kolízie ku kríze, od nej k peripetii a katastrofe. Pravda, aj keď – ako už názov naznačuje – by sme dej mohli pokladať za otvorený. Problém zapltenia nohavíc, ktorý sa viackrát zdá byť uzatvorený, narastá až do takých rozmerov, že sa viacerí cítia poškodení. Ich počet rastie geometrickým radom. Otvorený ostáva aj priestor pre ďalšie škriepky a kolízie. Dvadsiate storočie označilo takýto spôsob komponovania za kruhovú, cyklickú štruktúru. Charakterizuje ju prítomnosť konca v každom novom začiatku a začiatku v každom konci. Charakterovo slabšie postavy sa ocitajú v rámci tohto pohybu čoraz nižšie, bezradnosť tých, ktorí majú rozhodnúť, narastá a múdri znova a znova majú dôvod konštatovať, že pre hlúposť sa neradno sporiť.

Ak sa o slovenskej romantickej dráme uvažovalo často v spojitosti s jeho národnobuditeľskou funkciou, treba dodať, že sa nerozvíjala len v tejto línii, ale usilovala sa živo reagovať na vývin divadla vo svete, na jeho kľúčové zjavy. Neuzatvárala sa teda do seba, do úzkych hraníc nášho regiónu, prekračovala ich, aj keď reakcie boli často polemické a protichodné. Toto konštatovanie potvrdzuje aj Grajchmanova *Mariána* a jej posudok z pera Pavla Dobšinského, ktorý napísal pre matičný súbeh.

Grajchman sa vo svojej tvorbe inšpiroval predovšetkým dielom J. W. Goetheho. Ale pre Mariánu našiel nesporne živý inšpiračný prameň v Shakespearovej tragédii *Othello* (*Othello, the Moor of Venica*, 1604). Napísal ju r. 1864. Ešte predtým, v r. 1850, vznikol Dobšinského preklad inej Shakespearovej hry „*Hamlet, kráľovčik dánsky, smutnohra v piatich dejstvách od Will. Shakespeara*“. Dobšinský teda Shakespearovo dielo poznal ako prekladateľ dôvernejšie. Vytvoril si však k nemu špecifický, osobitý vzťah. Podľa nášho názoru je zjednodušujúci alebo vychádza skôr z potrieb slovenského romantického divadla – tak ako ho vnímalo Dohnányho a Dobšinského krídlo, ako zo Shakespeara samotného.

Silu vášní Shakespearovských postáv, ktorá preniká aj postavy Grajchmanovej Mariány, odsudzuje Dobšinský aj vo svojom posudku, ktorý zakončuje slovami: „Najlepšie tento výplod *podivného akéhosi rozmaru a nápadu* pána pôvodcovho tomuže zapomenutiu oddať; bo ak by sa napríklad uverejnilo, veru by súdne obecenstvo a literatúra naskrz nezaujalo ho za hodný kritiky, teda by sme sa opýtali: Čo to? Načo to?“<sup>3</sup>

Grajchman a nadväzne aj Dobšinský sa pustili do márneho boja žánrovo presne vymedziť Mariánu. Ak vychádzame z definícií, ktoré platia pre jednotlivé žánre, nemal pravdu ani jeden z nich. Rovnako ako smutnohrou, či tragikomédiou je Mariána aj melodramou. Oscar G. Brockett zhrňuje základné znaky melodrámy, ktorá kliesnila cestu

<sup>3</sup> DOBŠINSKÝ, P.: *Mariána* – posudok na Grajchmanovu hru, rkp., s. 2.

francúzskej romantickej drámy, nasledovne: „... ušľachtilý hrdina (či hrdinka) je neúnavne prenasledovaný zlosynom a oslobodí sa od zdanlivo neprekonateľných ťažkostí až po tom, keď je vážne ohrozený jeho život, povest' či šťastie.“<sup>4</sup> Hrdinkou, aj keď nie v klasickej zmysle slova, je Mariána, zlosynom – paradoxne zlosynom z neprekonateľnej vášne – je Vilhemi. Mariána sa však neoslobodí, ale hynie, rovnako ako Vilhemi. Ďalej Brockett píše: „... po krátkej expozičnej scéne sa rýchlo odvíja epizodický príbeh; každý akt sa končí silným vyvrcholením... typická zápleтка obsahuje prevleky“ (Vilhemi sa v tme vydáva za Mariánu pri stretnutí so Szerelmessym), ďalej „únosy, zakrývanú totožnosť“ (tají ju Dorota a Tündéry, ktorý ju považuje za Mariánu, podľahne jej zvodom, čím si skomplikuje situáciu) „a šťastnú náhodu...“<sup>5</sup> Až na únosy, šťastnú náhodu a to, že sa dôležité udalosti odohrajú na javisku (Mariána i Vilhemi hynú v zákulisí), by mohla byť Grajchmanova hra rovnako aj melodramou, hoci ňou pre spomenuté dôvody nie je celkom. Tak ako nie je tragédiou, lebo nemá nadpriemerného hrdinu. Rovnako nie je ani komédiou, lebo nemá komických hrdinov, pri ktorých platí podmienka neohrozovať iných. Szerelmessy je síce komický vo svojom vystatovaní sa úspechmi u žien, ale v konečnom dôsledku stupňuje Vilhelmioho žiarlivosť až do tej miery, že Vilhemi siahne Mariáne na život. Sčasti to platí aj o Tündéryom.

Hoci kompozícia hier J. Grajchmana nesie viaceré znaky romantizmu, predsa len skutočného romantického hrdinu vytvoril iba v hrách *Ein melancholischer Kavalier oder Erde und Himmel* a *Der Satan und der Philosoph*. Obe tieto hry majú aj slovenské verzie, ktoré nie sú z hľadiska kompozičného také prepracované ako nemecké. Súviselo to aj so stavom slovenských a nemeckých súborov v rovine umeleckej i technickej vybavenosti.

J. Hvišč zaznamenal, že v strednej Európe sa vytvoril do značnej miery jednotný ideový a estetický model romantizmu. Pri jeho zrode stál Rousseau, Chateaubriand, Goethe, Byron, Scott, Shelley, Schiller a i. V ňom sa vytvárali osobitné národné romantizmy, determinované vývinovými podmienkami jednotlivých národných literatúr a kultúr.<sup>6</sup>

V spojitosti s J. Grajchmanom treba zdôrazniť predovšetkým vplyv Georga Gordona Byrona, ktorý vytvoril typ individualistického hrdinu. Jeho predurčením je vstúpiť do konfliktu so svetom, s platným poriadkom. Ale nemenej dôležitý bol aj vplyv Percy Bysshe Shelleyho, ktorý bol za politickú a sociálnu spravodlivosť, u Grajchmana sa k nej pridružila ešte spravodlivosť národná. Dosiahnuť tieto hodnoty vo svete nie je možné. A tak romantickým hrdinom ostáva svetabôl, melanchólia. Melanchólia sa dostala nielen do názvu diela *Ode on Melancholy* Johna Keatsa, či *Melancholy* Samuela Taylora Coleridgea, ale aj diela nášho J. Grajchmana. Vzdor proti osudu, moci, útlaku poznamenáva jeden smer v romantizme, sčasti nezávislý na inom smere romantizmu v Anglicku, tzv. Jazernej škole, ktorú podmieňovali hlboké a spontánne city. Aj Búrny z Melancholického gavaliera a Bohdan zo Satana a filozofa sú z rodu „šľachetných divochov“, vyvolaných k životu anglickým romantizmom.

<sup>4</sup> BROCKETT, O. G.: *Dějiny divadla*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 417.

<sup>5</sup> Ref. 4, s. 417, 418.

<sup>6</sup> HVIŠČ, J.: Ref. 2, 1996, s. 32.

Wertherizmus oživa predovšetkým v osudoch Búrneho z Melancholického gavaliera. Podobne ako Werther, aj Búrny spácha samovraždu. Grajchman však v Melancholickom gavalierovi akoby dopovedával názor na takýto ľudský čin, rozhodnutie. V druhom i treťom dejstve hry hľadá jeho motívy, osvetľuje ich, argumentuje, polemizuje.

Pre Grajchmanových romantických hrdinov boli nesporne silným inšpiračným zdrojom Mickiewiczove Dziady. Je v nich silne prítomná a rozvinutá téma mesianizmu. Vzišla zo židovskej tradície a postupne sa modifikovala. Duchovné obrodenie ľudstva sa začalo očakávať aj od jednotlivca alebo národa, ktorí prešli utrpením a boli schopní prinášať najvyššie obete. Mickiewicz vychádzal v Dziadoch z postulátov poľského romantického mesianizmu, ktorý hlásal spojenie morálky a politiky. Grajchmanov Búrny z Melancholického gavaliera kladie na prvé miesto morálku.

Nejde o národ, ale o individuum. Samozrejme, že individuum neuniká ani Mickiewiczovi. Ale kým poľský dramatik presúva svoju pozornosť od národa k jednotlivcovi, u Grajchmana je postup opačný. Grajchmanova optika sa rozširuje, cez jednotlivca a jeho zápasy projektuje národné črty. Stav ohrozenia, ktorý vyvoláva vnútorný nepriateľ, produkuje lesť, bezcharakternosť a hlúposť.

Prvá fáza vplyvu poľskej literatúry u nás zastihla Grajchmana na levočskom lýceu. V našich podmienkach vznikli isté modifikácie wallenrodizmu. Mohli by sme povedať, že Grajchman spája v Melancholickom gavalierovi i v Bohdanovi Tatrínovi wallenrodizmus s byronizmom i shelleizmom. Podobne ako Wallenrod, aj Búrny a Bohdan sú rebelmi. Tak ako Shelleyho Prometheus chcel ľudom priniesť oheň, chcú im Grajchmanovi romantickí hrdinovia darovať morálku či národnú slobodu. Kým Wallenrodova rebélia je zastieraná, Búrny i Bohdan vystupujú otvorene. V tomto smere majú skôr bližšie k Byronovmu Giaurovi ako k Mickiewiczovmu Wallenrodovi.

Osobitné postavenie v Grajchmanovej dramatike má *Bohdan Tatrín* a jeho nemecká verzia *Der Satan und der Philosoph*. Časovo i problémovo je spojený s revolučným rokom 1848–49 a porevolučným vývinom na Slovensku.

Ak Melancholický gavalier alebo Nebo a zem vyvoláva početné asociácie s Mickiewiczovými Dziadami, v Bohdanovi Tatrínovi ich nachádzame i v rovine, ktorá bola v Melancholickom gavalierovi potlačená – v rovine národného mesianizmu. Bohdan sa popri Búrnym z Melancholického gavaliera nejaví však ako jeho protipól. Obaja sa skôr dopĺňajú. Tvoria obraz romantického hrdinu načrtnutého z dvoch zorných uhlov. Ich cieľ zostáva spoločný – pozdvihnutie národného ducha. Lenže každý z nich si na splnenie cieľa volí inú cestu. Podľa Búrneho na ňu treba silu charakteru, podľa Bohdana odvahu preukázanú v zápasoch o národ.

Grajchmanov Bohdan Tatrín je skutočným romantickým hrdinom, ktorý hynie pod tlakom krutej reality. Nesie všetky znaky ušľachtilosti, ale zároveň je aj rojkom, ktorý nie je schopný vždy reálne posúdiť situáciu. Vzťahuje sa to predovšetkým na slovné súboje s Honvédym a Hazafym, ktorí rafinovane využívajú Bohdanove nezastierané, priame názory a vyznania. Bohdan však nevie ani reálne zhodnotiť okolnosti, ktoré rozhodujú o osude národa. Jeho ideály sa míňajú so skutočnosťou. Ale práve to, že ich nestratil, uchoval si ich aj napriek nepriazni osudu, ho robí výnimočným, stavia ho nad všetkých priemerných, ale aj nad zadubencov, hlupákov.

Vo svojom životopise Grajchman spomína na okolnosti vzniku Satana a filozofa nasledovne (Píše v tretej osobe. Grajchman pritom použil jeden zo svojich pseudonymov – M. Javorin – pozn. P.Č.):

„Satan a filozof má byť zvláštne drama, vždy ho len v noci robieval. Raz prišiel na úsvite ku mne zduriac ma zo sna, vojde dnu divo pozerajúc... Predesený pýtam sa ho, odkiaľ ide? Z pekla! Zvolá. Celú tú noc totižto hore bol a na úsvite dokončil spomenute drama: Satan a filozof.“<sup>7</sup>

Goetheovské inšpirácie teda neobyčajne silne zasiahli do Grajchmanovej tvorby. Napokon, veľký význam Goetheho Faustovi pripisoval aj samotný L. Štúr, porovnávajúci toto dielo s Homérovým eposom Iliáda. Štúr nazval Fausta „Illiáda Germánov“.<sup>8</sup> Vnímal ho predovšetkým cez zápas prirodzenosti s duchom. Aj u Grajchmana Satan útočí na Bohdana, v nemeckej verzii filozofa, práve takýmto spôsobom. Núka Bohdanovi pohodlný život, ktorý je ale v rozpore s jeho duchom, ideálmi, cieľom. Preto ho odmieta. Grajchmanov Bohdan kotví skôr v rovine duchovnej ako v tej, ktorú Štúr nazval prirodzenou.

Ak sa o javiskových osudoch Grajchmanových drám dá hovoriť iba v prípade veselohier Kto zaplatí nohavice? a Ako to bolo?, o ostatných možno uvažovať skôr iba v reláciách „rozprávky“. Akoby ostali zakliate do slov a v dobe svojho vzniku, ba ani v nasledujúcom storočí, sa nenašiel nikto, kto by im vdýchol javiskový život. Nebol to však len osud väčšiny Grajchmanových hier. L. Čavojský ho spájal s drámami, ktoré boli výraznejšie poznačené romantizmom (Grajchman, Podhradský). V Palárikovej tvorbe sa podľa neho nachádzal len v zjemnej podobe. Ak sa na rozdiel od tých hier výraznejšie romantických Palárikove hry hrali, skôr možno hľadať dôvod v ďalšom jeho konštatovaní: „Pesimizmus (a ten k Palárikovej dramatike nepatril – pozn. P.Č.), jedna zo základných črt svetového romantizmu, sa nestal štýlovou zložkou slovenského divadelného romantizmu. Naše divadlo bolo aj za romantizmu neobyčajne veselé a optimistické, vari najoptimistickejšie v doterajšej nedlhej divadelnej histórii. Tragédie sa písali, vyhrávali súťaž, ale sa nehrávali tak často ako veselohry.“<sup>9</sup> Sčasti tomuto konštatovaniu zodpovedá aj to, že z Grajchmanovej dramatiky sa hrala veselohra Kto zaplatí nohavice? Hrala sa dokonca aj hra Ako to bolo?, ktorú nemožno označiť ako žánrovo čistú. L. Čavojský popri veselohrách hovorí o tragédiách, ktoré sa nehrávali často. Jeho úvahy sa však nepohybujú v intenciách romantizmu, ktorý narušil klasicistickú štýlovú jednotu. Ak k tomu pripočítame romantizmom deštruovaný časopriestor, fragmentáciu, uvoľnenosť kompozície, narušenie troch dramatických jednôt, ktoré vyžadoval klasicizmus, vynoria sa nám Grajchmanove nehrané hry a aj Ľudská komédia V. Paulinyho-Tótha, v rovine kompozičnej hádam najrevolučnejšia zo slovenskej romantickej dramatiky.

Slovenská romantická dráma predovšetkým cez J. Grajchmana a V. Paulinyho-Tótha prebehla romantické divadlo u nás. Doložiť by sme si to mohli titulmi zo slovenskej dramatiky, ktoré súbory uvádzali. Navyše, výskum slovenského romantizmu by mal ďalej pokračovať cez Ľudskú komédiu V. Paulinyho-Tótha, ale aj dielo Ferienčiko-

<sup>7</sup> JAVORIN, M.: *Životopis J. Grajchmana*. Martin : SNK – Archív LaU.

<sup>8</sup> ŠTÚR, L.: Prednáška o poézii slovenskej. In: *Orol*, roč. 6, 1875, č. .... s. 168.

<sup>9</sup> ČAVOJSKÝ, L. – ŠTEFKO, Ref. 1, s. 44.

vo, Ormisovo, Tomášikovo a i. Až na základe takto získaných poznatkov môžeme spätne určiť rozpätie, v ktorom sa slovenská romantická dráma pohybovala a presnejšie vymedziť aj postavenie J. Grajchmana v tejto oblasti.

Ak sme zo slovenskej romantickej dramatiky poznali predovšetkým diela, ktoré odrastali na domácej tradícii, naplňali domáce národné a kultúrne „potreby“, Grajchmanova tvorba nás upozorňuje, že slovenský romantizmus v dráme prerastal úzko špecifikované domáce rámce a priradľoval nás do jednej línie s tými, ktorí reprezentovali úsilie romantizmu vo svete. Je to pre naše divadlo plodná etapa vývinu, aj keď, žiaľ, ostáva ešte stále nedostatočne poznaná. Dobová inscenačná prax, navyše, zaostávala za tvorbou niektorých vyššie spomenutých dramatikov.

#### POUŽITÁ LITERATÚRA

- BESKYDOV, J.: Dôležitosť dramatickej národnej literatúry. In: *Sokol*, roč. 1, 1869, č. 2 – 3.
- BROCKETT, O. G.: *Dejiny divadla*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1999.
- BRUJNER, J. – FILIP, J.: *Poetický slovník*. Praha : Mladá fronta, 1997, s. 279.
- ČAVOJSKÝ, L. – ŠTEFKO, V.: *Ochotnícke divadlo 1830 – 1980*. Bratislava : Tatran, 1983.
- DOHNÁNY, M.: Slovo o dramate slovanskom. In: *Sokol*, roč. 2, 1961, č. 12.
- GRAJCHMAN, J.: *Kto zaplatí nohavice? alebo Dobrá rada stojí groš*. Budín, 1867.
- GRAJCHMAN, J.: *Romanca*. In: *Sokol*, roč. 6, 1867, s. 213 – 229.
- GRAJCHMAN, J.: *Melancholický gavalier alebo Zem a nebo*. Bratislava : LITA, 1986.
- GRAJCHMAN, J.: *Ako to bolo?* Liptovský sv. Mikuláš : Transcius, 1922.
- GRAJCHMAN, J.: *Podivín*, rkp., Martin.: SNK, Archív literatúry a umenia.
- GRAJCHMAN, J.: *Nešťastná víza*, rkp., Martin : SNK, Archív literatúry a umenia.
- GRAJCHMAN, J.: *Mariána*. Martin : SNK, Archív literatúry a umenia.
- GRAJCHMAN, J.: *Mariána Piazza Longa alebo Vražda na Ostatnom krajciari*, rkp., Martin : SNK, Archív literatúry a umenia.
- GRAJCHMAN, J.: *Slavín*, rkp., Martin : SNK, Archív literatúry a umenia.
- GRAJCHMAN, J.: *Bohdan Tatrín*, rkp., Martin : SNK, Archív literatúry a umenia.
- GRAJCHMAN, J.: *Der Satan und der Philosoph*. Martin : SNK, Archív literatúry a umenia.
- HLEBA, E.: *Slovenská literatúra 19. storočia*. Bratislava : Filozofická fakulta UK, 1991.
- HUSKA, A. M.: Dramatická tvorba Jakuba Grajchmana. In: *Sborník Matice slovenskej*, r. 1931, č. 9.
- HVIŠČ, J.: *Vzťahy a súvislosti slovenskej a poľskej literatúry*. Bratislava : Univerzita Komenského, 1996.
- Kolektív autorov: *Francúzske romantické divadlo*. Zborník. Bratislava : Tatran, 1967.
- Kolektív autorov: *Nemeckí romantici*. Bratislava : Tatran, 1989.
- Kolektív autorov: *Dejiny anglickej a americkej literatúry*. Bratislava : Obzor, 1993.
- Kolektív autorov: *Dejiny francúzskej literatúry*. Bratislava : Causa editio, 1995.
- MICKIEWICZ, A.: *Konrád Wallenrod, Dziady*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Knižovna klasiků, 1954.
- PAULINY-TÓTH, V.: *Ludská komédia*. Bratislava : LITA, 1985.
- RAMPÁK, Z.: *K charakteru štúrovskej drámy*. Turčiansky sv. Martin : Matica slovenská, 1947.
- RAMPÁK, Z.: *Slovenskí klasistickí dramatici 19. storočia a inonárodná dráma*. Bratislava : Obzor, 1975.
- RAMPÁK, Z.: *Cesty drámy*. Bratislava : Tatran, 1984.
- REIMAN, P.: *Hlavní proudy německé literatury*. Praha : Státní nakladatelství politické literatury, 1958.
- ŠKULTÉTY, J.: Jakub Grajchman. In: *Slovenské pohľady*, roč. 31, 1911, č. 7.
- ŠMÁLOV, J.: Teória drámy v rokoch 60-tych a 70-tych. In: *Sborník Matice slovenskej*, 1938.
- VONGREJ, P.: *Zlomky z romantizmu*. Bratislava : Tatran, 1982.