
TRI PODOBY POVSTANIA V SLOVENSKEJ DRÁME 1945 – 1949: POVSTANIE AKO ROMANTICKÉ DOBRODRUŽSTVO, KULISA I MOST K BUDÚCNOSTI

VERONIKA SVORADOVÁ
Literárna vedkyňa

Abstrakt: Štúdia sa sústreďuje na dramatické texty inšpirované Slovenským národným povstaním, ktoré vznikli v rozmedzí rokov 1945 – 1949, t. j. v čase, keď námet Povstania ešte nepodliehal politicky motivovanej interpretácii. Autorka stručne približuje jednotlivé tituly s témou SNP z obdobia 1945 – 1949 (spolu šesť drám), pozornosť však primárne zameriava na interpretáciu a analýzu hier troch autorov: Ivan Stodola – *Básnik a Smrť* (1946), Leopold Lahola – *Štyri strany sveta* (1947), Peter Karvaš – *Bašta* (1948). Upozorňuje tak na problematické aspekty týchto hier, ako aj na niektoré črty, ktorými sa spomínané drámy odlišujú od hier ostatných dramatikov píšucich o SNP v tomto období (Rudolf Latečka-Repický, Ján Skalka, Viera Markovičová-Záturrecká) a ktoré možno považovať v istom zmysle za zaujímavé či originálne. Štúdia tiež naznačuje tému vzniku tzv. dobovej „povstaleckej ikonografie“, t. j. súboru istých často sa opakujúcich tém, motívov a postupov, ktoré sa objavujú v umeleckých dielach s témou SNP z obdobia 1945 – 1949, vrátane filmu, výtvarného umenia a drámy.

Kľúčové slová: Povstanie, SNP, hrdina, hrdinstvo, povstalecká ikonografia, stereotyp, klišé

Štyridsiate roky 20. storočia predstavujú v slovenskej dráme obdobie rozmachu a aktivity: v priebehu jedného desaťročia dochádza k mimoriadnemu nárastu počtu pôvodných hier, ktoré boli takmer okamžite uvádzané aj na scénach profesionálnych divadiel. Nastupujúca generácia autorov píšucich po roku 1945 (Juraj Váh, Peter Karvaš, Leopold Lahola, Štefan Králik a i.) nadviazala vo svojich textoch na poetiku a umelecké postupy autorov tvoriacich na prelome tridsiatych a v prvej polovici štyridsiatych rokov (Peter Zvon, Július Barč-Ivan, Mária Rázusová-Martáková atď.), ktorých hry reprezentovali nový, moderný typ analyticko-filozofickej drámy. Dramatický konflikt sa v ich dielach, ako aj v hrách spomínaných autorov debutujúcich po roku 1945, rozkladá na viacero častí, čo znamená, že popri hlavnom konflikte možno v hre vybadať aj čiastkové konflikty, neraz otvárajúce hoci okrajové, no mimoriadne zaujímavé témy. Krivka napätia nespeje k výraznému vyvrcholeniu a následnému uvoľneniu napätia, dôraz sa presúva z vonkajšieho deja na vnútorný, zmeny sa odohrávajú vo vnútri postáv alebo vo vzťahoch medzi nimi, výsledkom čoho je minimum fyzického diania „na scéne“. Umelecké postupy autorov sa v tomto období odvíjajú aj od stavu divadelnej praxe, postupne sa odkláňajúcej od realizmu a smerujúcej k štylizovanému divadelnému prejavu.¹ Príklon k modernejšiemu typu hier však nebol náhly ani jednotný. V mnohých dielach z obdobia 1945 – 1949 sú ešte stále zjavné režírujú realistickej drámy, usilujúcej sa zbližiť umelecké dielo s realitou; v niektorých

¹ Na moderné réžie Ferdinanda Hoffmanna a Jána Jamnického nadviazali po roku 1945 Jozef Budský, František Kudláč, Martin Hollý, Ivan Lichard; v oblasti scénografie predstavovali výrazný posun k antiiluzórnemu divadlu scény Ladislava Vychodila.

prípadoch zasa dochádza k miešaniu starých a nových postupov, hoci výsledný tvar často pôsobí rozpačito (ako príklad možno uviesť tvorbu Hany Zelinovej).

Jedným z najčastejších námetov v slovenskej dramatickej tvorbe (ale i v slovenskej literatúre vo všeobecnosti) sa po roku 1945 stáva druhá svetová vojna, v slovenskom literárnom kontexte tematizovaná najmä prostredníctvom udalostí viažucich sa k Slovenskému národnému povstaniu. V krátkom období štyroch povojnových rokov (1945 – 1949) vzniklo šesť hier inšpirovaných Povstaním, ktoré predstavujú približne jednu šestinú dobovej dramatickej produkcie. Téma individuálneho a kolektívneho hrdinstva, otázky etiky, morálky, vlastenectva či núkajúca sa paralela medzi udalosťami rokov 1848/1849 a 1944, to všetko boli dôvody, pre ktoré sa slovenskí dramatici vo svojich dielach pravidelne vracali k téme SNP. Napokon, už samotný motív dvoch znepriatelených táborov („naši“ verzus Nemci/gardisti, zradcovia/kolaboranti) v sebe obsiahol jeden zo základných princípov dramatickej formy: boj antagonistických síl. Ak k tomu pripočítame hraničné situácie života a smrti, príbeh vopred prehratého boja, v ktorom viac než o víťazstvo išlo o vyjadrenie postoja a zaujatie stanoviska, ale tiež príznak istej tajomnosti a dobrodružnosti viažuci sa k prostrediu slovenských hôr, v ktorom prebiehala časť SNP, je zrejmé, prečo sa dramatikom mohol javiť námet Povstania taký atraktívny.

Ako prvý sa udalosťami z augusta 1944 inšpiroval prešovský herec Rudolf Latečka-Repický (1911 – 1992), autor drámy *Nepokorení* (inscenované 1945, knižne 1946), ktorá bola na javisku prešovského divadla uvedená len niekoľko mesiacov po skončení vojny. Do hry sa však vo veľkej miere premietla povojnová eufória a tendencia ku glorifikácii SNP – pátos a deklamovanie vlasteneckých hesiel sa v nej mieša s čierno-bielymi dramatickými charaktermi. Melodramaticky ladenou sentimentálnou hrou *Zavrhnutá* (kn. 1946) sa medzi slovenských dramatikov zaradil aj dôstojník Slovenskej armády Ján Skalka (1900 – 1982), vlastným menom Vojtech Mládek. Príbeh voľnomyšlienárskej intelektuálky Eleny, ktorú manžel zavrhne po tom, čo neúmyselne prezradí strategickú informáciu nepriateľovi, sa však nikdy neocitol na profesionálnom javisku, a to ani v čiastočne prepracovanej podobe z roku 1949. Ďalším autorom reflektujúcim Povstanie bol kmeňový dramatik Slovenského národného divadla Ivan Stodola (1888 – 1977), ktorý napísal drámu *Básnik a Smrť* (kn. a insc. 1946), voľne nadväzujúcu na jeho predchádzajúce historické hry *Svätopluk* (1931) a *Marína Havranová* (1942). Povstanie zaujalo i dramatika, básnika, prozaika, scenáristu a prekladateľa Leopolda Laholu (1918 – 1968), autora hry *Štyri strany sveta* (kn. 1947, insc. 1948), a vtedajšieho dramaturga novozaloženej Novej scény Národného divadla Petra Karvaša (1920 – 1999), ktorý sa k SNP vrátil vo svojej dráme *Bašta* (kn. a insc. 1948). Poslednou hrou o Povstaní z obdobia 1945 – 1949 bol realisticky ladený dramatický debut Viery Markovičovej-Záturreckej (1910 – 1953) s názvom *Za frontom* (kn. a insc. 1948). Autorka v ňom prostredníctvom hlavnej postavy, učiteľky a partizánskej spojky Anice, načrtla tému hrdinstva mimo bojovej línie. Inšpiráciou jej bola pravdepodobne vlastná skúsenosť – Viera Markovičová-Záturrecká sa údajne s manželom a priateľmi podieľala na príprave SNP a ilegálnej protifašistickej činnosti.²

Ako vidieť zo zoznamu spomínaných dramatikov, diapazón autorov píšucich o SNP bol rôznorodý: po námete siahli dramatici rôzneho veku, pohlavia, politickej

² Bližšie pozri DRUG, Štefan. Miesto Viery Markovičovej-Záturreckej v slovenskej literatúre. In *Romboid*, 1995, roč. 30, č. 6, s. 55 – 60.

orientácie i umeleckého cítenia. Táto rôznorodosť sa odrazila i v kvalite jednotlivých hier. Najmä drámy debutantov mali často podobu hry-mementa, resp. umeleckej pocty zloženej povstalcom, v ktorej sa zdôrazňovala myšlienka obety pre národ a kolektívny heroizmus padlých hrdinov. Hry inšpirované SNP vznikali vo viacerých prípadoch ako svedectvo, záznam udalostí, s čím súvisí (najmä u menej skúsených dramatikov) tendencia k faktografickosti, dokumentárnosti. Aj drámy debutantov však možno vnímať ako zaujímavý materiál, ktorý spoluvytváral a formoval dobovú umeleckú (t. j. nielen literárnu) reflexiu Povstania, a do istej miery tiež anticipoval spôsoby, akými sa k tejto udalosti vracali dramatici v nasledujúcich desaťročiach.

V porovnaní s textami Rudolfa Latečku-Repického, Jána Skalku či Viery Markovičovej-Záturreckej sa ako zaujímavejšie javia drámy autorov, ktorí sú súčasťou dnešného kánonu: v hrách Ivana Stodolu, Leopolda Laholu a Petra Karvaša je zrejmä snaha o umelecké dotvorenie historického námetu, nielen transformácia skutočnosti/historickej látky do podoby dramatického diela (ako je to v hrách ostatných autorov). Aj z tohto dôvodu sa v nasledujúcom texte detailnejšie venujem práve hrám týchto troch dramatikov. Ich „povstalecké“ hry zároveň reprezentujú tri rozdielne spôsoby umeleckého prístupu k téme SNP v čase, keď tento námiet ešte nepodliehal ideologicky motivovanej interpretácii.

* * *

„Musíme o našom povstaní veľa písať nielen pre povzbudenie mládeže a budúcich, lež aj pre neustále dokazovanie a presvedčanie, že v dejinách našich slovenských, teda v histórii ČSR, zaujíma slovenské povstanie z roku 1944 miesto až rozprávkovo neuveriteľné, krásne. Veď ledva uleteli dva roky, a zdá sa nám, keď sa na tieto veci rozpomíname, akoby sme naozaj začínať mali slovami rozprávky Kde bolo, tam bolo...“³ Týmito slovami uviedol svoju hru *Básnik a Smrť* Ivan Stodola v bulletine k premiére, ktorá sa konala 27. apríla 1946 na scéne Národného divadla v Bratislave v réžii Ivana Licharda.⁴ Dráma mala byť poslednou časťou autorovej voľnej trilógie o slovenských národných dejinách, a to konkrétne *Kráľa Svätopluka* (1931) z obdobia Veľkej Moravy a *Maríny Havranovej* (1942), situovanej do obdobia slovenského povstania v 19. storočí.

Ivan Stodola pristúpil k téme SNP z pozície etablovaného dramatika, ktorého hry tvorili stálu súčasť repertoáru slovenských divadiel. Už hry predchádzajúce dráme *Básnik a Smrť*, napr. *Keď jubilant plače* (1941), *Mravci a svrčkovia* (1943) či „pirandellovská“ *Komédia* (1944), naznačili jeho odklon od realizmu k modernejšej dráme, neraz až experimentu na úrovni tvorivých postupov.⁵ Oscilácia medzi realizmom a modernými dramatickými postupmi i snaha hľadať spojivo medzi nedávnou minulosťou a jej vzťahom k súčasnosti a budúcnosti sa vzťahujú i na drámu *Básnik a Smrť*. Hra je príbehom ľúbostného trojuholníka medzi bratmi Gustávom a Martinom a Gustávovou manželkou (kedysi Martinovou milou) Milicou, ktorý sa tragickým spôsobom

³ STODOLA, Ivan. *Básnik a Smrť*. Programový bulletin. Zost. Jozef Felix. Bratislava : Národné divadlo, 1946.

⁴ Tamže.

⁵ KÁKOŠOVÁ, Zuzana. Ivan Stodola. In ZAMBOR, Ján (ed.). *Portréty slovenských spisovateľov* 3. Bratislava : Univerzita Komenského, 2003, s. 17.

rozrieši práve počas Povstania. Smerové zaradenie hry je problematické: na realistický základ sa v nej navrstvuje alegoricko-symbolická línia reprezentovaná koncepcne nejednoznačnou postavou Smrti, ktorá komunikuje s hlavným hrdinom a zároveň metaforicky zastupuje vojnu. V dráme sa objavuje viacero motívov a umeleckých postupov, ktoré autor použil už vo svojej staršej hre *Bačova žena* (1928): mužskí hrdinovia vystavení na princípe kontrastu, postava matky obdarenej nadprirodzenými schopnosťami, ľubostný trojuholník i motív nečakaného návratu. Podobne ako v *Bačovej žene*, i v *Básnikovi a Smrti* sa akcentujú pojmy krv, dedičnosť. Povahy detí odrážajú povahy rodičov: Gustáv sa ponáša na otca Nemca, Martin, naopak, zdedil matkinu povahu. Kým v *Bačovej žene* počerný, vášnivý a tvrdý Ondrej zosobňoval mužský princíp, zatiaľ čo plavovlasý a nekonfliktný Mišo princíp ženský, Martin má byť akýmsi idealizovaným spojením oboch (postava je spolubojovníkmi opisovaná ako muž „žula“, Milicou zase ako citlivý básnik). Zo spomínaných historických drám možno nájsť paralely najmä medzi *Básnikom a Smrťou* a *Marínou Havoranovou* – oduševnená vlastenka Marína, hrdinský typ pekného mladého dievčaťa, sa v hre o SNP transformuje do postavy mladej, aktívnej partizánskej spojky Milice. V oboch drámach sa tiež objavujú zmienky o Slovákoch ako panských sluhoch, rozjímanie o hrdinskej smrti a národnej veci, pre ktorú sa oplatí položiť život.

Rozprávkový pôdorys hry, o ktorom sa autor zmieňuje v bulletine, sa v dráme prejavil v komponovaní zápletky (boj dobra so zlom, v prenesenom význame i boj o „princeznú“, prítomnosť nadprirodzených bytostí v texte); jej „vyriešenie“ (dobro víťazí, no hrdina zomiera tragickou, až osudovou smrťou) zase naznačuje romantické filiacie. Autor modeluje postavu Martina ako rozorvaného hrdinu, nepochopeného spoločnosťou (tu ostatnými partizánmi), ktorý zvädza boj medzi svedomím a povinnosťou. Jeho výnimočnosť/„vyvolenosť“ potvrdzuje i to, že ako jediný z postáv komunikuje počas hry s postavou Smrti. Romantizujúce vyznenie hry podčiarkuje aj baladicky pochmúrna, tajomná atmosféra, ktorá sprevádza výstupy Smrti (silný vietor, blýskanie, tmavá obloha, hustá hmla, tma atď.).

Ivan Stodola naplnil drámu – zrejme v snahe o dynamiku, dejovosť – nadmierou akcie. Odovzdávanie tajných odkazov či ich šifrovanie sa v nej strieda s prestrelkami, leteckými a parašutistickými akciami, unikaním pred nepriateľom alebo prípravou výbuchu mosta. Dej drámy, napriek tomu, že má pôsobiť realisticky, je miestami chaotický, nelogický až neveriteľný (Milica šifruje tajné odkazy z bytu spolu s inými povstalcami, po nociach odbieha do horárne vzdialenej tri hodiny cesty bez toho, aby o tom tušil jej manžel; skupina sa po obkľúčení nepriateľom polhodinu balí, z vlaku v horách má vystúpiť tisíc nemeckých vojakov atď.). S hrami ostatných dramatikov spája Stodolovu drámu zaujatie národnou históriou a vnímanie SNP v nadväznosti na slovenské povstanie v 19. storočí, keď sa „už ‚zakliata princezná‘ prebúdzala a otrok, bojujúci dosiaľ vždy za ‚svojho pána‘, nescelo pochytil zbraň do mozoľnatých rúk a začal mečom sekať aj rúbať, tentoraz už vo vlastnom záujme, za svoju slobodu“⁶. Národný boj teda u Stodolu kulminuje v SNP, ktoré vystavia „krásny most“⁷ – k čomu, to už autor nekonkretizuje. Nesmrteľnosť básnika bude zaistená formou ústneho rozprá-

⁶ STODOLA, Ivan. *Básnik a Smrť*. Programový bulletin. Zost. Jozef Felix. Bratislava : Národné divadlo, 1946.

⁷ STODOLA, Ivan. *Básnik a Smrť*. Bratislava : Divadelný ústav, 2005 (vydanie pôvodného textu z archívu SND), s. 20.

vania o jeho činoch, ale i v podobe Martinovej hrdinskej básne. Stodola teda rovnako ako Karvaš v *Bašte* (pozri ďalej) kladie dôraz na písomný odkaz generáciám (kronika, básne/pieseň, denník) ako potenciálny impulz v prípade ďalšieho národného ohrozenia (svedectvo o odvahe predkov ako inšpirácia pre potomkov). Hra podľa niektorých teatrologov vyznela ako nevýrazné patetické dramatické gesto⁸ a veľký úspech nemala ani na javisku (inscenovaná bola iba raz). Autor ju neskôr vo svojich memoároch ohodnotil ako drámu, ktorú napísal narýchlo a nie dosť premyslene.⁹

Stodolova dráma *Básnik a smrť* prebehla svojím vznikom Laholove *Štyri strany sveta* i Karvašovu *Baštu* – inscenovaná bola už v apríli roku 1946, vznikala teda pravdepodobne na prelome rokov 1945/1946, tesne po skončení vojny. S Laholovou a Karvašovou drámou ju spájajú podobná typológia postáv aj snaha o umelecké dovtvorenie námetu rozprávkovou a romantizujúcou nadstavbou. Vyznením, dramatickou technikou i konkrétnymi scénami má však bližšie k hrám debutantov (Latečka, Skalka, Markovičová-Záturská) a v rámci autorovej tvorby patrí k jeho slabším, až podpriemerným titulom.

Dráma *Štyri strany sveta* bola v poradí druhou hrou Leopolda Laholu – autor vstúpil do povedomia verejnosti už v roku 1947 avantgardne ladenou drámou *Bezvetrie v Zuele*, ktorú v bulletine k predstaveniu prezentoval ako reakciu na hrôzy svetovej vojny a z nej vyplývajúci pocit ohrozenia vlasti, domova (toto tvrdenie však možno vzhľadom na dobovú polemiku o únikovosti literatúry a lyrizujúci charakter hry vnímať ako účelové). Hoci sa imaginatívnosť debutu z neskorších autorových hier vytráca, paralel medzi autorovým debutom a *Štyrmi stranami sveta* je viacero: postava manipulátora Menendeza Morena reprezentujúceho zlo a moc, ktorý v *Bezvetrí v Zuele* ovláda submisívneho Josého, sa v *Štyroch stranách sveta* transformuje do postavy Nemca; psychickú nadvládu a manipuláciu nahrádza fyzická sila a násilie. Vonkajší dej sa v oboch drámach „nehýbe“, napätie v hrách vyplýva zo vzťahov medzi postavami a ich konfrontácií. Hlavný konflikt Laholovej drámy zasadený do obdobia SNP sa dotýka správania starého maliara Yoriku, ktorý sa ocitne spolu s povstalcami Majorom, Lenou, Cachom a Macom uväznený v pivnici svojho domu. Postava trvá na tom, že je „antimilitarista“, a to, čo sa deje vďaka nej, ju nezaujíma. Až v závere drámy sa replikou „Naši... išli tadeto“ prihlasuje k tábore partizánov.

Práca s literárnym priestorom a jeho zvýznamňovaním, zrejma už v Laholovom debute, sa počnúc *Štyrmi stranami sveta* stáva pre autora jedným zo spôsobov, ako stvoriť a motivovať dramatický konflikt a budovať napätie: protagonisti sú v dráme uväznení v ohraničenom, izolovanom prostredí, ktoré postupom deja pôsobí deštruktívne na psychiku niektorých jedincov vystavených hraničnej situácii. Priestorové riešenie v *Štyroch stranách sveta* autor varíruje aj vo svojej ďalšej dráme s vojnovou tematikou *Atentát* (1948), inšpirovanej atentátom na ríšskeho protektora Reinharda Heydricha z roku 1942. Hru možno vzhľadom na tému, umelecké postupy, ale aj opakujúce sa motívy a čiastkové témy považovať za voľné pokračovanie *Štyroch strán sveta*. Vertikálu pivnica – poschodie Yorikovho domu v nej nahrádza krypta kostola, kde sa schovávajú atentátnici, a jeho nadzemná časť, v ktorej sa pohybuje Ježiš, spojovací prvok medzi parašutistami a Nemcami (v prechádzajúcej hre mal podobnú

⁸ Pozri SLÁDEČEK, Ján. Ivan Stodola. In ŠTEFKO, Vladimír a kol. (ed.). *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, s. 168.

⁹ Pozri STODOLA, Ivan. *Básnik a Smrť*, s. 20.

funkciu Yorika). Situovanie atentátnikov do priestoru kostola sa dá vnímať ako umelecké podobenstvo vojnovnej deštrukcie: vojna anulovala pojmy úcta, rešpekt, dôstojnosť – vo vzťahu k priestoru, ktorý tieto hodnoty predstavoval (sakrálny priestor sa na konci hry mení na miesto vraždy), ako i vo vzťahu človeka k človeku.

V oboch Laholových hrách s vojnovou tematikou z obdobia 1945 – 1949 sa do veľkej miery rozvíja téma nepresnosti jazyka, ktorá vyplýva z nedôvery k slovám a ich ľahkej zneužiteľnosti – jazyk sa stal nástrojom propagandy, manipulácie, „čierne je biele, lebo vo vojne jazykov možno všetko zvrátiť“¹⁰. Laholove postavy preto často pociťujú potrebu konkretizovať význam vysloveného a/alebo odkryť skutočný význam slov. V scéne, kde maliar Yorika opisuje spôsoby Nemcov, preto vojačka Lena spresňuje jeho slová: prívlastok „galantní“ sa dá totiž vnímať aj inak, a to, že „galantne posielajú ľudí na odstrel“¹¹. Výpočty Nemcov po zastrelení povstalcov „a zas bude o dvoch menej“ opravuje Major na „Viac. (...) Na vašom konte. Pri vyúčtovaní...“¹². Konkretizuje sa tiež vinník, skrytý v zaobalených frázach: „Lenin otec: My sme nič nezničili. To vojna. – Maco: Vojna... ste vy. Vojna sú vždy ľudia. Takí, čo zanechajú svoje domovy a idú sa rozťahovať potom v cudzích príbytkoch.“¹³ Ideály povstalcov a pragmatické uvažovanie Nemcov sa v *Štyroch stranách sveta* dostávajú do opozície i cez jazyk. Napr. v scéne, kde Major filozofuje o pozícii nemeckých jednotiek a „gulatosti zeme“, ktorá nie je mapou vystretou na stole, preto sa ten, „kto v skutočnosti dlho-dlho pochoduje na východ, ocitne zrazu zoči-voči západu, a kto by dlho šiel proti západu, dôjde až na východ“¹⁴, ukončí Nemec Majorove úvahy obrátením abstraktných pojmov k ich konkrétnemu, najzákladnejšiemu významu: „Vás by skôr mali zaujímať iné vlastnosti zeme. Zblízka je studená, vlhká a plná červíkov.“¹⁵

V *Štyroch stranách sveta* i v *Atentáte* vniesla vojna chaos aj do medziľudskej komunikácie, nielen etických hodnôt – tí, čo sa dostali do kontaktu so smrťou, nadobudli lucasovský¹⁶ „zvláštny spôsob hovoru“, ktorý im znemožňuje porozumieť „tým druhým“ (Yorika, Ježiš). Inak preto chápe slová „treba z toho vyvodíť dôsledky“ starý maliar, pre ktorého zo situácie na konci prvého dejstva vyplýva to, že netreba chodiť po ulici počas strelby, a inak Lena a Major, pre ktorých má táto fráza len jeden význam: treba sa zapojiť do boja a pomstiť. Psychické peklo zároveň transformovalo to, akým spôsobom postavy vnímajú okolitý svet: čo je pre povstalcov detinské alebo absurdné, je pre Yoriku a Ježiša úplne prirodzené (a naopak). Inak slovo zbraň chápe v *Atentáte* Ježiš, hlásajúci lásku a úctu k životu, ktorý ho v súlade s charakterom svojej postavy spája s pozitívnym významom (zbraňou je pre postavu láska a milosrdenstvo), a inak atentátnici (zbraň ako nástroj na zabíjanie). Jazyk povstalcov i atentátnikov je v Laholových drámach jazykom človeka, ktorý sa „prihovára z druhého brehu odlišnej skúsenosti, z dna priepasti“¹⁷ – je to jazyk nahý, tvrdý, cynický, odhalený

¹⁰ ŠTÍTŇICKÝ, Ctibor. *Revolučný almanach. Zborník umelcov, ktorí sa zúčastnili na Slovenskom národnom povstaní v jeseni 1944*. Praha: Mladá fronta, 1946 (zost. Peter Karvaš a Ctibor Štítňický), s. 7.

¹¹ LAHOLA, Leopold. *Štyri strany sveta*. Bratislava: Nakladateľstvo Pravda, 1947, s. 58.

¹² Tamže, s. 128.

¹³ Tamže, s. 112.

¹⁴ Tamže, s. 119.

¹⁵ Tamže, s. 119.

¹⁶ Lucas – postava reportéra z neskoršej Laholovej hry *Inferno* (1967), ktorej sa ako jedinej podarí uniknúť z ruín zasypaného hotela.

¹⁷ PRUŠKOVÁ, Zora. O vysloviteľnosti nevysloviteľného. Tri poznámky a pokus o výklad. In *Česká literatúra*, 1996, roč. 44, č. 3, s. 316.

na kosť. Možno ho tiež vnímať ako verbalizované vyjadrenie vnútorných procesov, o ktorých sa mlčí, lebo sú nevysloviteľné, procesov, ktoré nemožno vyjadriť dostatočne presne – naznačiť ich môže len „zjazvená“ jazyková podoba“¹⁸.

V *Štyroch stranách sveta* nastolil Lahola tému znepokojujúceho vedomia jedinca, rozvráteného poznaním, že hodnoty a zákony, ktorým veril a ktorými sa dovtedy riadil, nemožno aplikovať na novú vojnovú realitu. Svet hore nohami, ktorý v hre (primárne cez „vonkajšie“ znaky, ako absenciu slušnosti, špinu na koberci, ženy v uniforme) reflektoval šokovaný maliar Yorika, sa v jeho ďalšej hre mení na vedomie čohosi desivejšieho. Lahola cez postavy parašutistov v *Atentáte* vyslovuje v náznaku to, čo neskôr explicitne pomenuje postava učiteľa v novele *Rozprávanie v prvej osobe*: je to pocit oklamaneho človeka, ktorému vštepovali, že „je neprístojné klamať, kraďnúť, že je hriech zdvihnúť na niekoho ruku, trestné zabiť dakoho, to že je taký smrteľný hriech, za aký čaká páchatela horúce peklo“¹⁹. Hru možno interpretovať ako obžalobu Boha, ktorého zásady sa v čase vojny ukazujú ako nepoužiteľné až absurdné – na to, aby si človek zachránil život, je totiž nevyhnutné ich porušenie, čo má za následok kumuláciu pocitov chorobnosti, zvrátenosti, bezradnosti, životného otrasu.

Záujem o témy dotýkajúce sa ľudskej existencie, psychiky človeka poznačenej vojnou, tematizácia hraničných situácií, etických dilem, psychického či fyzického násillia, to všetko sú znaky umožňujúce vnímať Laholovo dielo v kontexte diel s existenciálnymi fenoménmi.²⁰ Ako už uviedla Dagmar Robertsová, napriek tomu, že Lahola v *Štyroch stranách sveta* produkuje postavy – typy, „existencialistická predstava o človeku sa naštepuje na realistický základ jeho drámy“, keďže sa „snaží o zachytenie odlišnosti ich ľudskej reakcie na situáciu“²¹. Kým ostatní autori zobrazujú vo svojich drámach prežívanie strachu zo smrti ako niečo, čo je vlastné primárne zradcom (Latečka-Repický, Stodola, Karvaš), prípadne ženám, u Laholu sa dotýka aj postáv zajatých povstalcov. Pocity existenciálnej úzkosti sa v hre najzjavnejšie kumulujú v postave Maca, ktorý si napokon v priebehu vypočúvania volí samovraždu ako únik pred mučením. Hraničná situácia postupne rozkladá psychiku najslabších článkov skupiny: kým Majora a Lenu drží „nad vodou“ viera v niečo vyššie (ideál hrdinstva, slobody, spravodlivosti), Maco aj Cach reagujú skratovo. Postavu letca Cacha, ktorý už v prvom dejstve koná neuvážene a „nevojensky“ (postava filtruje nahromadené emócie strelbou z lietadla, napriek zákazu plytvať strelivom), doženie strach z mučenia k prosbe o posledný náboj v pištoľi. Samovraždu vidí ako záchranu, no nie pred fyzickým, ale hlavne psychickým týraním. Ako protipól negujúci podobné emócie vystupuje v scénach idealista Major, podľa ktorého „nijaké ihly nepreniknú tak hlboko, aby zasiahli to, v čo veríš“²². Majorovo hrdinstvo v situácii, keď ostatní čelia smrti a snažia sa s ňou (každý po svojom) vyrovnáť, pôsobí v dráme nesúrodno až umelo – dokonca i Lena, žena-vojak, si uvedomuje, že niektoré frázy je ľahšie vysloviť, ako splniť.²³

¹⁸ Spojenie si vypožičiavam od Zory Pruškovej, ktorá ho používa v súvislosti s Laholovou novelistickou tvorbou. Tamže, s. 317.

¹⁹ LAHOLA, Leopold. *Posledná vec*. Bratislava : Fragment, 1994, s. 182.

²⁰ PAPOUŠEK, Vladimír: *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha : Torst, 2004, s. 19.

²¹ ROBERTSOVÁ, Dagmar. *Nerozrezaná dráma*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2007, s. 78.

²² LAHOLA, Leopold. *Štyri strany sveta*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1947, s. 96.

²³ Tamže.

Voľba námetu (hraničná situácia, existenciálne otázky) a dramatická technika (minimálna dejovosť, uvoľňovanie kompozície, dôraz na jazyk, myšlienky, psychické stavy, ahistorickosť) zblížujú Laholovu drámu s hrami autorov, ktorých tvorbu označil Ivan Kusý za drámu ideí a modelových situácií.²⁴ Lahola, zdá sa, nepocitoval nutnosť explikácie dejín ani zmyslu umierania za revolučné ideály – aspoň nie do takej miery ako ostatní dramatici. Historická udalosť je v jeho dráme zatlačená do úzadia a zo SNP sa v *Štyroch stranách sveta* stáva „kulisa“, do ktorej zasadzujú dej svojej hry (z hry o Povstaní sa stáva hra odohrávajúca sa počas Povstania). Povstanie, to sú urňho najmä samotné postavy, rôznorodo, často nie hrdinsky, ale najmä ľudsky, a teda i so strachom, obavami či panikou reagujúce na hraničnú situáciu, v ktorej sa ocitli vďaka svojim ideálom. Lahola v tejto hre preukázal schopnosť vnímať historickú udalosť ako námet, ktorý možno pretvoriť do podoby dramatického diela bez moralizovania, prehnaneho pátosu a dobových povstaleckých klišé, pričom zároveň do istej miery anticipoval spôsob, akým sa budú k Povstaniu vracaf autori v šesťdesiatych rokoch (odklon od histórie a jej výkladu k individuálnym osudom).

Požiadavku „istého odstupu, ktorý je potrebný, aby sa historický fakt takého prenikavého dosahu sociálneho a psychologického mohol exploatovať umelecky, aby ako látka drámy nepredstavoval len kapitolu dejepisu, lež i metamorfózu ľudských myslí a srdc, aby bol vyňatý z vývinu a ozvláštnený ako autonómny tragický fakt“²⁵, uviedol vo svojom časopiseckom príspevku uverejnenom už v roku 1945 aj Laholov súčasník Peter Karvaš, ktorý sa na stránkach povojnových Slovenských pohľadov pravidelne vyjadroval k súčasnej slovenskej a českej dráme. Podobne ako pre Laholu, i pre Karvaša boli vojnové roky „rokmi strát, bolesti, splácania poznania, že ‚Človek, to znie hrdo‘, ale ‚Človek, to znie kruto‘“²⁶. Pre oboch autorov sa vojna a Povstanie stali celoživotnou inšpiráciou a k udalostiam rokov 1939 – 1945 sa vracali vo svojich drámach aj prôzach, hoci neraz úplne odlišným spôsobom.

Karvašovu požiadavku transformácie historického faktu do umeleckej podoby, v ktorej sa stane autonómny tragickým faktom, možno vnímať aj na pozadí jeho staršej drámy *Návrat do života* (kn. 1949, insc. 1946), ktorá patrí spolu s hrou Juraja Váha *Ticho* (1948) medzi jediné dva dramatické tituly z obdobia 1945 – 1949 s témou holokaustu. Hra zobrazuje návrat Martina Horu, bývalého primára nemocnice, a jeho priateľa Vincka z koncentračného tábora späť na Slovensko a ich snahu o opätovné začlenenie do spoločnosti a do života. Prostredníctvom Martina a Vincka pomenúva Karvaš pocit generácie, ktorá prežila vlastnú smrť a po vojne musí čeliť aj novému nepriateľovi – peklom sa totiž stávajú tí, čo nezdieľali rovnaký osud a boli ušetrení utrpenia. Skutočnosť, že u Karvaša podmieňoval podobu hier tematizujúcich vojnu aj výber témy, potvrdzuje i jeho povstalecká dráma *Bašta*, ktorá vznikla o dva roky neskôr ako spomínaný *Návrat do života*. Autor v nej dal na rozdiel od *Návratu* pred introspekciou a stvárňovaním etických dilem či vnútorných procesov prednosť výkladu histórie. Mení sa i perspektíva, z ktorej stvárňuje dramatickú postavu: pohľad

²⁴ KUSÝ, Ivan. Slovenská literatúra v zápase o demokraciu a v boji proti fašizmu (1936 – 1945). In PIŠŮT, Milan a kol. *Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : VEDA, 1984, s. 780 – 795. Kusý používa tento termín v súvislosti s hrami obdobia 1936 – 1945; vo svojom texte ho však, vzhľadom na typologické a poetologické príbuznosti drám, aplikujem aj na niektoré hry z obdobia 1945 – 1949.

²⁵ KARVAŠ, Peter. Česká dramatická literatúra. In *Slovenské pohľady* 1–6, 1945, s. 286.

²⁶ ČAHOJOVÁ, Božena. Dramatik Peter Karvaš. In KRNOVÁ, Kristína (ed.). *Osobnosť a dielo Petra Karvaša*. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 1996, s. 5.

zvnútra (zachytávanie psychických procesov Martina a Vincka) nahrádza náhľad zvonka (človek – obeť dejín sa mení na tvorcu histórie).

Karvašova *Bašta* je založená na jednotnom modeli, ktorý sa opakuje v troch takmer identických variantoch, mení sa len storočie a mená postáv. Prvé dejstvo zobrazuje banícku vzburu v Lubietovej v roku 1526, druhé je časovo ukotvené v období slovenského povstania ako súčasť revolúcie 1848/49, tretie v roku 1944. Každé dejstvo vykresľuje boj skupiny vzbúrencov, ktorí z bašty – opevnenia odolávajú presile. V pozadí hry je (rovnako ako u Stodolu) myšlienka o Povstaní ako historickom završení národného boja. Najzaujímavejším prvkom hry je to, čo je zároveň jej najväčším problémom, a to atypická kompozícia: druhé a tretie dejstvo sú v podstate opakovaním a variáciou prvého dejstva. Tri podoby totožnej zápletky sú príčinou toho, že krivka napätia v hre nestúpa, keďže autor čitateľa po prvom dejstve už ničím neprekvapuje: opakujú sa podobné typy postáv, čiastkové motívy aj myšlienky, ktoré v hre prednášajú kľúčové postavy (povstalec/intelektuál/vodca). Hoci si jednotlivé dejstvá zachovávajú realistický charakter, kompozícia prezrádza dramatika otvoreného experimentu. Tak ako v *Návrate do života* téma podmienila podobu drámy (introspekcia, množstvo scénických poznámok, statickosť, reflexívnosť, úvahovosť), aj v *Bašte* je forma neoddeliteľne spätá s ústrednou ideou hry. To, čo Latečka-Repický či Stodola vo svojich hrách len konštatujú (opakovanie histórie, paralela medzi SNP a revolúciou 1848/49), Karvaš v každom dejstve systematicky precizuje a objasňuje. Ak je podľa teatrológa Vladimíra Štefka v Karvašových hrách „všetko podriadené neúprosnej logike, kauzalite a poriadku“²⁷, tak *Bašta* je toho jednoznačným dôkazom. Explikácia udalostí z minulosti a ich chápanie v nadväznosti na dnešok, ktorý je ich vyústením a zároveň pomyselným základným stavebným kameňom na vystavanie novej budúcnosti, prezrádza schopnosť vnímať izolované javy v širšom kontexte a hľadať medzi nimi vnútornú logiku či súvislosti. Takýto spôsob uvažovania bol napokon typický aj pre štrukturalizmus ako výskumnú metódu, ktorú preferoval vo svojich teoretických prácach aj Peter Karvaš (ale napokon i pre marxistické chápanie histórie).

Dráma *Bašta* nebola jediným Karvašovým dielom tematizujúcim SNP. Roku 1945 vydal denníkovo-reportážne zápisky *Most*, v ktorých zachytáva svoje zážitky z obdobia vojny, tie však majú viac-menej dokumentárny charakter, bez výraznejšej snahy o literárne, umelecké uchopenie námetu. V roku 1946 sa spolu s Ctiborom Štítnickým podieľal na príprave zborníka povstaleckej prózy a poézie *Revolučný almanach*, v ktorom bola uverejnená i jeho novela *Zákaz nestrieľať*. Karvaš v nej navodzuje atmosféru poloskutočnosti, polosna, fatamorgány. Partizán Michal, ktorý je účastníkom večierka, si v myslí vybavuje zvuk milovaných husíeľ, ktorý sa v kombinácii s alkoholickým opojením pretvára na zvuk víchrice v horách (spomienka na noc strávenú na Chabenci, počas ktorej striehol s povstaleckou hliadkou na Nemcov). Od momentu, keď sa v próze objaví zmienka o Nemcoch, sa štýl novely mení a do textu prenikajú pátos a rétorstvo, príznačné pre texty v zbierke *Most*. Motív umenia, ktoré je pre postavu životom, únikom, útočiskom a radosťou, zblížuje postavu Michala s Laholovým maliarom Yorikom. Karvašov Michal však na rozdiel od Yoriku nespochybňuje zmysel boja, naopak, v závere si napriek predchádzajúcim pochybnostiam uvedomuje, že cesta k slobode vedie „cez zaviate údolie pod Chabencom“, symbolizujúce

²⁷ ŠTEFKO, Vladimír. Peter Karvaš – fenomén slovenského divadelníctva. In KRNOVÁ, Kristína (ed.). *Osobnosť a dielo Petra Karvaša*, s. 56.

jeho „individuálnu akciu“ (zabitie Nemcov). Záver novely naznačuje tendenciu autora vnímať Povstanie hlavne v širšom kontexte ako most k budúcnosti, t. j. slobode, a túto myšlienku potvrdzuje a rozvádza práve dráma *Bašta*.

Karvašov názor na Povstanie i spôsob, akým by táto udalosť mala, resp. nemala byť stvárnovaná, ilustruje úryvok z jeho recenzie hry mladého českého autora Rinu Stracha, ktorá bola uverejnená v Slovenských pohľadoch. Drámu *Rudé svítání* (1945) s dobrodružnou zápletkou hodnotí Karvaš s nesúhlasom a dodatkom, podľa ktorého „nie nad hrou, lež nad predstavou mladého Čecha o slovenskom národnom povstaní sa treba zamyslieť. No niet sporu o tom, že ak dnes niekto v Čechách môže v slovenskom povstaní, v takom istom príspevku na oslobodenie Prahy, akým boli májové barikády, vidieť barokne malebné dobrodružstvo niekoľkých jednotlivcov, kus viny je i na našej strane. Neinformovali sme Čechov dostatočne o našom povstaní. O jeho masovosti, organizácii, vojenskom význame. Ani o politických skutočnostiach, z ktorých vyrástlo, a najmä ktoré utvorilo.“²⁸ Karvaša ako autora racionalistu, logika, „literárneho sociológa“²⁹ nezaujímala rozprávkovosť či baladickosť námetu, ale predovšetkým jeho historický, politický a spoločenský význam. Záujem o tému SNP bol v Karvašovom prípade podmienený skôr prívlastkom aktuálnosti, súčasnosti, ktorý v danej dobe prináležal SNP a vojnovnej tematike, ako potrebou vyrovnáť sa s osobnou skúsenosťou (Lahola). Hru *Bašta* možno vnímať v kontexte Karvašovej tvorby zo štyridsiatych rokov v istom zmysle ako završenie – prechádzajú a kumulujú sa v nej prvky, motívy a čiastkové témy z jeho predchádzajúcich textov s témou vojny.

Myšlienky o averzii voči nestrannosti a nezájmu o spoločenské veci, rovnako ako motív bašty, stvorenia, vystavania nového života, sa prvýkrát objavujú už v autorových denníkovo-reportážnych zápiskoch *Most* (1945), k podobným témam sa autor, hoci v inej súvislosti, vrátil i v dráme *Návrat do života* (1946). Z novely *Zákaz nestrieľať* (1946) do *Bašty* prechádza myšlienka o Povstaní ako o moste k slobode a zdôrazňovanie nadosobného princípu, ktorému sa musia podriadiť aj osobné dilemy. Postavy Intelektuála a živelného Bojovníka v *Bašte* sú zase modifikáciou Vedca a Vojaka z *Meteora* (1945), postava Netere (Eva v *Meteore*) sa transformuje do postavy Dcéry (Viera/Verona/Veronika v *Bašte*). *Meteor* s *Baštou* spája i téma hrdinstva, v dráme o SNP už konkrétneho a kolektívneho. Paralel medzi *Návratom do života* a *Baštou* je tiež viacero. Motív obete, ktorá zomiera pre vyšší záujem/v snahe prispieť k rozriešeniu národnej veci, zosobňuje v *Návrate do života* lekár Pavlenda; v *Bašte* ho nahrádza Jakub Grešo, zastupujúci obeť z radov anonymných hrdinov – mladých slovenských povstalcov/partizánov. Z *Návratu do života* sa do *Bašty* dostáva aj myšlienka o otvorení života muža ženou (Martin a Mária, Mikuláš a Viera). Vo všetkých troch autorových dramatických textoch zo štyridsiatych rokov je zrejme systematická práca s jazykom ako jedným zo základných charakterizačných prostriedkov postáv – preferencia aktuálnosti sa teda u dramatika prejavila i v tomto smere.

Z inšpiračných zdrojov, ktoré mohli podnetne pôsobiť na Karvašovu drámu, možno spomenúť predovšetkým dramatika Júliusa Barča-Ivana, s ktorým sa Karvaš poznal a niektoré jeho hry i recenzoval. Na paralely medzi *Baštou* a Barčovými hrami *Neznámy, Veža* a *Koniec* upozornila už Dagmar Robertsová (symbolika veže a bašty,

²⁸ KARVAŠ, Peter. Česká dramatická literatúra. In *Slovenské pohľady* 1–6, 1945, s. 288.

²⁹ DAROVEC, Peter. Peter Karvaš. In ZAMBOR, Ján (ed.). *Portréty slovenských spisovateľov* 1. Bratislava : Univerzita Komenského, 2004, s. 71.

motív „nového Jeruzalemu“ atď.).³⁰ Barčov *Koniec* pripomína i riešenie záverečného dejstva (budúcnosť Dievčaťa a Robotníka verzus Ženy a Povstaleca, ktorí stoja na ruinách minulosti a prahu novej budúcnosti). V *Úvode do základných problémov divadla* naznačil Karvaš svoj obdiv k moderným drámam s uvoľnenou dramatickou štruktúrou, ktoré dávajú veľký priestor pre tvorivú prácu režisérovi i hercom, sám však ostával verný (podobne ako Barč-Ivan) skôr klasickej, uzavretej dramatickej štruktúre.

Bašta bola knižne publikovaná vo vydavateľstve Tranoscus v roku 1948 – nie je známe, či sa tak stalo pred alebo až po februárovom prevrate. Ťažko tiež odhadnúť, do akej miery možno pri interpretácii zohľadňovať dobový spoločensko-politický kontext či zárodoky Karvašových sympatií k metóde socialistického realizmu a s ňou súvisiacimi výkladmi histórie. „Politickú“ interpretáciu podporuje i motív voľby v záverečnom dejstva – žena už svoju budúcnosť nespája s intelektuálom, ale volí si sedliaka, vidiečana, technického úradníka. Vysokoškolsky vzdelaná Viera tak vybuduje budúcnosť s novým hrdinom (Mikuláš ako potenciálny predstaviteľ robotníckej triedy, ktorého legitímuje povstalecká skúsenosť). Karvašove nasledujúce hry *Ludia z našej ulici* (1951) či *Srdce plné radosti* (1954) naznačujú, že drámu možno skutočne vnímať ako anticipáciu zmeny autorskej poetiky. Krátke budovateľské intermezzo však v jeho tvorbe čoskoro vystriedali zrelšie hry, vrátane drámy *Polnočná omša* z roku 1959, v ktorej sa vrátil k téme SNP, avšak diametrálne odlišným spôsobom.

Teatrologička Soňa Šimková sa v súvislosti s nedávnou inscenáciou Roberta Wilsona *1914* vyjadrila o vojnovnej téme ako niečom, pri čom sa divákovi v pamäti zväčša okamžite vybaví súbor istých „obrazových klišé“, ktoré v nej má uložené vďaka napozieranej audiovizuálnej tvorbe (napr. výjavy typu dav zmrzačených vojakov, ktorý sa vracia z frontu, výjavy vojnového besnenia a podobne).³¹ Pri pohľade späť, a s vedomím ďalších – literárnych, filmových či výtvarných – diel, ktoré vznikali po roku 1949 ako reakcia na SNP, je zrejme, že takáto „kanonizácia klišé“ sa v slovenskej kultúre začína okamžite po skončení vojny. Už v prvých rokoch po odznení Povstania sa formuje špecifická povstalecká ikonografia, ktorú spoluvytvárala dobová publicistika, literatúra, film a výtvarné umenie. Ako som už v predchádzajúcich častiach textu naznačila, slovenskí dramatici si pri stvárňovaní SNP v období 1945 – 1949 volili najmä dynamické motívy (čo opäť súvisí s tendenciou k realistickému, „fotografickému“ zobrazeniu). Ako príklad možno uviesť Ivana Stodolu, ktorý svoju hru *Básnik a Smrť* naplnil akciami: odovzdávanie tajných odkazov či ich šifrovanie sa strieda s prestrelkami, leteckými či parašutistickými akciami, unikaním pred nepriateľom alebo prípravou výbuchu mosta. Podobné scény, hoci nie až v takej frekvencii a rozsahu, zaradili do svojich hier všetci dramatici – vyhadzovanie mosta do povetria neobišlo dokonca ani hru Leopolda Laholu *Štyri strany sveta*, ktorá sa inak poetikou, témou aj dramatickou technikou výrazne líši od hier ostatných autorov. Pre porovnanie, dobová kinematografia si zase – aj pre svoj vizuálny charakter – vyberala o niečo statickejšie a „výtvarnejšie“ obrazy: Petra Hanáková medzi neskôr „tradované (a tradovaním vyprázdňované) obrazové schémy“ radí napríklad partizánske ohne na horách, zástupy unavených ľudí na pochode hadiace sa zimnou krajinou, scény zobrazujúce usmiate ruských partizánov – „boдрých tváří“ v ušiankach, trhliny v skalách či strmé úžľabiny ako rámcujúce skupinové portréty partizánov, skupi-

³⁰ ROBERTSOVÁ, Dagmar. *Neromezaná dráma*, s. 84.

³¹ ŠIMKOVÁ, Soňa. Tajomstvo je ukryté na povrchu. In *kod*, 2015, roč. 9, č. 1, s. 33.

ny žien alebo detí stojacich pri ceste či na úbočí a vítajúcich partizánov.³² Niektoré z menovaných výjavov by sa v dramatickom žánri stvárňovali len s ťažkosťami (najmä tie, ktoré majú výpravnejší, ale i výtvarnejší charakter), iné sa paralelne objavujú i v dráme (ruskí parašutisti u Stodolu, scéna pri ohni u Latečku-Repického). Všetky spomínané obrazové schémy tak prechádzajú z jedného systému umení do druhého, vzájomne sa navrstvujú i prerastajú, a tak sa stávajú súčasťou akéhosi povinného rekvizitára diel o Povstaní.

Medzi jedno z častých obrazových kliše v drámach o SNP patrí mimoriadne frekventovaný a jednotne zobrazovaný moment skonu hrdinu, koncipovaný na obraz Piety. Ako upozornila Petra Hanáková, „ide o veľmi starú ‚formulu pathosu‘, ktorú starovek konceptualizoval napríklad v obraze zúfalo nariekajúcej Nioby, a neskoršia kresťanská tradícia vizualizovala už menej patetickým, umiernenejším a skôr meditatívnym obrazom Piety – matky Márie výrazne mladých črt, oplakávajúcej svojho mŕtveho syna – Krista“.³³ Zo spomínaných drám sa motív Piety, pretvorený tak, aby korešpondoval s umeleckou reflexiou vojny (t. j. postavu Panny Márie nahradila slovenská matka, držiaca v náručí mŕtveho syna – často vojaka, partizána), objavuje v rôznych obmenách vo všetkých hrách, s výnimkou *Štyroch strán sveta*. V *Nepokorených* (Latečka-Repický) zomiera partizán Brtáň v náručí Petrovej, obkolesený spievajúcimi spolubojovníkmi; v *Zavrhnutej* (Skalka) skoná Elena v náručí manžela, pričom kulisu výjavu tvorí vojačka Betka, prednášajúca záverečnú repliku o hrdinstve mŕtvej; v *Bašte* (Karvaš) obeť utešuje a odprevdáza postava ženy; v dráme *Za frontom* (Markovičová-Záturecká) zomiera ranený Gavora v objatí Anice a Vila, kým v pozadí zaznieva fanfára prichádzajúcej Červenej armády. Podobne ako vo filme (napr. *Vlčie diery*, 1948) a výtvarnom umení (početné plastiky, sochy a pomníky z tohto obdobia), aj v dráme má táto mužsko-ženská kompozícia umierania silný vizuálny potenciál: záverečná scéna mohla a pravdepodobne i mala na scéne vzbudzovať dojem mementa, pomníka padlým, a jej umiestnenie na záver drámy malo byť vrcholným momentom celej hry. Tragický koniec hier však zároveň často nadobúda paradoxne „optimistický“ tón, keďže ho sprevádza myšlienka o obeti prinesenej na oltár národnej veci, (aj) vďaka ktorej bude národný boj úspešný. Dá sa predpokladať, že katarzné pôsobenie záverečnej scény sa dostavilo najmä v prípade divadelnej inscenácie, v ktorej mohla byť dotvorená ďalšími scénickými prostriedkami (hudba, zaujímavé výtvarné riešenie), zdôrazňujúcimi jej monumentálnosť, hoci doboví recenzenti sa o tomto momente nezmieňujú.

Ďalšou vizuálnou schémou používanou v dielach inšpirovaných SNP je vyobrazenie slovenského partizána ako junáka, hôrneho chlapca, novodobého člena Jánošíkovej družiny. Nadväzovanie na folklórno-romantickú obraznosť neprekvapuje: paralela medzi životom hôrných chlapcov a partizánov sa vzhľadom na okolnosti sprevádzajúce SNP umelcom priam núkala; svoje tiež zohrali atribúty slovanskosti, vzbury, odvahy, spravodlivého boja, spájajúce sa s Jánošíkom ako hrdinom z ľudu,

³² HANÁKOVÁ, Petra. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2010, s. 90.

³³ HANÁKOVÁ, Petra: Slovenské mamičky, pekných synov máte... alebo o materskej obraznosti v slovenskej kinematografii. In HANÁKOVÁ, Petra, HECZKOVÁ, Libuše, KALIVODOVÁ, Eva (edd.). *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradox modernity*. Praha : SLON, 2006, s. 292.

ktorý (podobne ako partizáni) bojoval za ľud a v jeho mene aj zomrel.³⁴ V dráme sa tieto paralely dostávajú na povrch skôr cez detail (napr. Rudolf Latečka-Repický zobrazuje priam baladický výjav: partizáni, obkolesení horskou prírodou, sedia okolo ohňa a spievajú piesne), prípadne sú zrejmé v spôsobe, akým autori komentujú samotných povstalcov/partizánov (mladí, nebojácni, so zmyslom pre spravodlivosť, odhodlaní zomrieť za národ a bojovať proti útlaku). Jánošíkovské inšpirácie sú evidentnejšie v poézii (pozri napr. básne uverejnené v *Revolučnom almanachu*) a próze (o „schéme jánošíčenia, v duchu ktorej sa z povstania stáva séria dobrodružných príbehov a historiek“, kriticky hovorí v súvislosti s prózou o SNP, vytvorenou do roku 1950, aj Alexander Matuška.³⁵

Literárnu podobu partizánov pravdepodobne do veľkej miery ovplyvnila aj dobová tlač. Podobizeň partizána – junáka, horala – sa objavuje v povstaleckých periodikách okamžite po vypuknutí SNP a čiastočne ju preberajú aj oficiálne tlačové orgány (Gardista, Slovák), avšak v reverznom, obrátenom význame: z hôrných chlapcov sú „banditi“, zdôrazňuje sa teda ich (v povstaleckej tlači obchádzané) zbojníctvo. Detailnej analýze jazyka vybraných dobových periodík sa venovala Marína Závacká, ktorá vo svojej štúdií upozornila na obraz povstalcov a partizánov vytváraný dobovou protipovstaleckou tlačou (povstalci sú v nej označovaní ako „zabijaci“, „gangstri“, „apači“ atď.), korešpondujúci s replikami dramatických postáv z opozičného tábora.³⁶ V tlači cirkulujúce pojmy a pomenovania sa následne dostávajú aj do literatúry, slúžia tiež ako prostriedok identifikácie „našich“ a nepriateľov.

Nadväzovanie na romantickú spisbu je zrejmé aj v opise fyzického vzhľadu partizánov/povstalcov. Betka v dráme *Nepokorení* označuje ako „typ pravého partizána“ vysokého, štíhleho, plavovlasého mladíka, ktorý akoby vystúpil z básne Sama Chalupku *Mor hol!*. Podobné, hoci len útržkovité zmienny sa objavujú aj ostatných hrách (partizáni sú opisovaní ako sošní, silní, vzhľadní mladí muži). Chalupkova báseň bola pre svoj revolučný, burcujujúci tón počas SNP mimoriadne populárna – keďže korešpondovala s počiatočnou eufóriou a zápalom povstalcov, často sa spolu s básňami Janka Kráľa a iných romantických básnikov objavovala v povstaleckých periodikách. Explicitne sa spomína napr. i v hre Latečku-Repického, kde má podľa scénických poznámok odznief pred začatím hry.

Romantické zobrazovanie partizánov ako junákov bojujúcich za vlast ide v drámach mnohokrát ruka v ruke s akcentovaním obety za národ ako najkrajšej možnej smrti. Skon na bojisku – najmä ak sa týka kolektívneho hrdinstva mladých partizánov – je v hrách Rudolfa Latečku-Repického a Jána Skalku zobrazovaný esteticky a monumentálne, s dôrazom na detail ako symbol vlastenectva (ruka držiaca kus zeme a pod.). Bolesť či utrpenie sprevádzajúce síce hrdinskú, no predsa len násilnú smrť autori netematizujú – takéto emócie by pravdepodobne narušili oslavný, „pomníkový“ charakter hier. Strach a úzkosť sú v drámach zväčša vyhradené len pre zradcov a ženy, v prípade mužov ide o nehrdinské emócie prezrádzajúce slabosť.

³⁴ GOSZCZYŃSKA, Joanna. *Mýtus o Jánošíkovi vo folklóre a slovenskej literatúre 19. storočia*. Bratislava : JUGA, 2003, s. 71.

³⁵ MATUŠKA, Alexander. *Od večerajška k dnešku. Cesta dnešnej prózy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1959, s. 49 – 50.

³⁶ Bližšie pozri ZÁVACKÁ, Marína. *Vojna slov – protiodbojová propaganda v Povstaní a o Povstaní. In Z dejín demokratických a totalitných režimov na Slovensku a v Československu v 20. storočí. Historik Ivan Kamenec 70-ročný*. Bratislava : Prodama, 2008, s. 178 – 200.

Stereotypnosť sa v hrách o SNP netýka len spôsobu, akým autori modelujú postavy nepriateľov a aké vlastnosti im pripisujú, ale tiež predstavy o vlastnom národe. Popri zobrazovaní povstalcu/partizána v podobe švárneho junáka, šuhaja nechýba zmienka ani o „holubičej“, mäkkej, mierumilovnej povahe slovenského národa. Tá je raz vnímaná ako negatívum, ktoré je potrebné prekonať, inokedy ako pozitívum, dôkaz mravnej prevahy a čistoty duše Slovákov. Veľkosť a hrdinstvo národného boja sa v drámach ukazuje i cez kontrast, a to častým pripomínaním a zdôrazňovaním prevahy nepriateľa, neraz označovaného prívlastkami ako „hydry“, „vlci“, „beštie“ ohrozujúce „srnča“. Démonizovanie Nemcov a zdôrazňovanie ich mocenskej prevahy funguje na princípe priamej úmery: čím výraznejšia je presila nepriateľa, tým heroickejšie vyznieva boj tých, ktorí sa proti nim vzbúрили. Skutočnosť, že povstalci napriek pravdepodobnosti neúspechu neváhali pre svoje ideály podstúpiť riziko, sa v hrách stretáva s nepochopením, ale tiež s fascináciou zo strany Nemcov, ktorí ho ako tvory amorálne, s úplne iným kultúrnym pozadím, mentálnym ustrojením (nemecký chlad verzus slovanská vášeň) a hodnotovým rebríčkom nedokážu pochopiť a v niektorých prípadoch i obdivujú.³⁷

* * *

Drámy o SNP z obdobia 1945 – 1949 možno vnímať ako prvý kontakt s témou, ktorý bol z umeleckej stránky často rozpačitý: udalosti boli čerstvé, autori akoby po-
ciťovali – azda aj vzhľadom na „verejný“ charakter drámy (hry boli písané s vedomím, že budú verejne uvedené, niektoré z nich boli objednané dramaturgom divadla alebo režisérom) – nutnosť jasne vysvetliť udalosti, dať podobu novým národným hrdinom. Snaha o zreteľné stanovisko, explikáciu či zdôrazňovanie výnimočnosti akcie a hrdinstva bojujúcich sa však v drámach často menila na moralizovanie a rečenie; tézy o hrdinstve sprevádzali (najmä v hrách debutantov) pátos, sentimentálnosť a čierno-biela optika.

V rokoch 1945 – 1949 sa ešte väčšina dramatikov pridrižiava realistických postupov a v hrách sa snaží o verné zobrazenie udalostí, resp. ich rekonštrukciu formou „vzorových“ scén (scény v horách, vypočúvanie a pod.). Vzhľadom na krátky časový odstup a v prvých povojnových rokoch i na primárnu tendenciu k ich zobrazeniu/zaznamenaniu možno túto inklináciu vnímať ako prirodzený jav. O jeho prekonanie, resp. o tvorivejšie a originálnejšie poňatie námety, sa v povstaleckých hrách z obdobia 1945 – 1949 viac či menej úspešne pokúsili traja autori. Dramatik Ivan Stodola v *Básnikovi a Smrti* nachádza paralelu medzi konfliktom povstalcov a Nemcov v rozprávkovom boji dobra a zla, pričom si vypomáha motivickým repertoárom antickej a romantickej tragédie (motív vraždy, ktorá musí byť potrestaná, tragický skon hrdinu, zásah „zhora“ – Smrť ako osud, s ktorým sa nedá bojovať) – Povstanie je v jeho hre podávané ako romantické dobrodružstvo. Na úlohu „dramatického historika“ a interpretátora dejín rezignoval spomedzi autorov len Leopold Lahola: historická udalosť je preňho druhoradá (stáva sa kulisou drámy), v popredí stojí človek, jeho názory, reakcie, prežívanie. SNP je teda v Laholových *Štyroch stranách sveta* iba zámenkou na vytvorenie dramatického konfliktu, konkrétne reálie nahrádza modelová si-

³⁷ Pozri MARKOVIČOVÁ-ZÁTURECKÁ, Viera. *Za frontom*. Martin : ÚSOD, 1948, s. 34.

tuácia, konflikt dvoch táborov sa mení na konflikt názorov, ideí. Zdá sa, že estetická stránka či dramaticko boli okrajové pre Petra Karvaša pri písaní hry *Bašta*, v ktorej cieľavedome a systematicky objasňuje tézu zrejmú už po prvom dejstve (Povstanie ako most k budúcnosti, slobode). Záznamom histórie, varírovaním rovnakých postáv a zdôrazňovaním spoločensko-historického, ale tiež politického rozmeru SNP sa autor odklonil od línie nastolenej vo svojich predchádzajúcich hrách; zároveň čiastočne predznamenal podobu diel o SNP, ktoré sa začali objavovať v päťdesiatych rokoch.

Napriek tomu, že drámy z obdobia 1945 – 1949 nepatria v kontexte slovenskej dramatiky medzi najznámejšie tituly o Povstaní, považujem túto fázu písania o SNP za zaujímavú a v istom zmysle i nevyhnutnú: potreba vyrovnáť sa s históriou, osláviť SNP, vytvoríť pomyslený katalóg jeho prototypových, vzorových hrdinov, bola naplnená, a nebyť narušenia kontinuity umeleckého a spoločenského vývoja, ku ktorému došlo vo februári 1948 a ktorého dopad sa v plnej miere prejavil po roku 1949, by sa dramatici boli čoskoro mohli sústreďovať aj na minucióznejšie témy a motívy, menej stereotypné postavy či originálnejšie pohľady na tému SNP.

THREE IMAGES OF THE UPRISING IN SLOVAK DRAMA IN 1945 – 1949: THE UPRISING AS A ROMANTIC ADVENTURE, A BACKDROP, OR A BRIDGE TO THE FUTURE

Veronika SVORADOVÁ

The study focuses on dramatic texts inspired by the Slovak National Uprising which were written in 1945 – 1949, i.e. at a time when the theme of the Uprising was not subject to a politically motivated interpretation. The author briefly introduces individual titles (altogether six dramas), but she focuses primarily on the interpretation and analysis of plays by three authors: Ivan Stodola – *Básnik a Smrť* (*The Poet and Death*, 1946), Leopold Lahola – *Štyri strany sveta* (*The Four Sides of the World*, 1947), Peter Karvaš – *Bašta* (*The Bastion*, 1948). She points to the problematic aspects of these plays, as well as to some features which distinguish them from plays by other playwrights writing about the Slovak National Uprising in this period (Rudolf Latečka-Repický, Ján Skalka, Viera Markovičová-Zátarecká) and which can be in a sense considered interesting or original. The study also addresses the rise of “the period iconography of the Uprising”, i.e. a set of certain recurrent themes, motifs and methods which occur in works of art depicting the Slovak National Uprising from the period of 1945 – 1949, including film, visual arts and drama.

Štúdia je výstupom z dizertačnej práce s názvom Reflexia Povstania v slovenskej dráme 1945 – 1949 (školiciteľka doc. Dagmar Kročanová, PhD., vedecké pracovisko: Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave).