

Július Barč-Ivan. SÚBORNÉ DRAMATICKÉ DIELO. Editor a autor úvodnej poznámky a štúdie Július Pašteka. Bratislava, Divadelný ústav 2001. 762 s.

Július Pašteka, autor viacerých štúdií o J. Barčovi-Ivanovi a editor jeho Súborného dramatického diela uvádza, že je potrebné „dať – obrazne dopovedané – jeho soche vyšší podstavec, než doteraz mal pri Ivanovi Stodolovi“. (s. 718) Pašteka charakterizuje rozdiel medzi Stodolom a Barčom ako kontrast lokálneho, slovenského a európskeho (tamže, s. 6), čím akoby aktualizoval spor o zakladateľa modernej slovenskej drámy (Tajovský alebo VHV? Stodola alebo Barč?).

Edičný a inscenačný osud Barčových diel zaiste nebol priamočiary, rovnako ako jeho zaradenie do dejín dramatickej literatúry. Okrem originálnych knižných vydaní (väčšiny) drám však boli od šesťdesiatych rokov k dispozícii i výbery: v roku 1964 vyšiel skromný výber Hry a v roku 1981 dva zväzky Diela. Ak odhliadneme od ranej Rampákovskej a Karvašovej štúdie zo štyridsiatych rokov, priekopnícku úlohu zohral v šesťdesiatych rokoch výskum Júliusa Vanoviča (štúdie v Slovenských pohľadoch, 1963 a 1968). V skúmaní Barčovho diela pokračoval v nasledujúcom desaťročí Zoltán Rampák, autor dvoch zásadných, i keď v niektorých ohľadoch diskutabilných kníh o Barčovi. (Rampákoví prislúcha o. i. najväčšia „zásluha“ pri presadzovaní stereotypnej charakteristiky Barča ako expresionistického dramatika.) Paštekova štúdia v Slovenskom divadle v roku 1973 predstavovala ďalší výrazný príspevok ku skúmaniu Barčovho diela, na ktorý tento autor nadviazal v deväťdesia-

tych rokoch štúdiou v knihe Pohľady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku I. (1998). Podobne sa k Barčovi v uplynulom desaťročí vrátil i Július Vanovič, ktorý o. i. vydal o ňom knihu Cesta samotára (1994). Trojica Rampák-Vanovič-Pašteka tak urobila výrazný krok k prekonávaniu ustálenej asociácie Barč-autor Matky.

Prvé súborné vydanie Barčových drám pripravil Divadelný ústav v Bratislave, ktorého edičná činnosť za uplynulé obdobie je veľmi prínosná. Vydanie obsahuje 12 hier, jednoaktovky a frašky, úvod a záverečnú štúdiu (Július Pašteka), súpis inscenácií Barčových hier (Katarína Kunová) a chronológiu autorovho života a diela (Ján Sládeček). Cenné je najmä sprístupnenie hier Na konci cesty (insc. 1939, kn. 1942), Neznámy (1944), Veža (1947) a Koniec (časopisecky publikovaná v rokoch 1948 a 1963, inscenovaná až v roku 2001 v Košiciach). Tieto hry sa – zaiste kvôli svetonázoru – do predchádzajúcich výberov nedostali, i keď sú zásadné pre poznanie Barčovej tvorby. Publikácia obsahuje tiež kratšie hry alebo fragmenty publikované z pozostalosti, ktoré však kvality Barčových vrcholných hier zo štyridsiatych rokov nedosahujú.

Čítavosť Súborného dramatického diela J. Barča-Ivana podporujú autorove komentáre k jednotlivým hrám (časť materiálov je už známa z Vanovičovho vydania Barčových esejí Cesta myšlienky z roku 1971, resp. z druhého zväzku Diela z roku 1981) a fotografie z dobových i novších predstavení. Záujemca o Barčovo dielo ocení bibliografiu divadelných predstavení a recenzií spracovanú na základe archívu Divadelného ústavu (Súpis). V chronológii života a diela, ktorá vznikla korigovaním

a doplnením textu I. Vášku v Diele II., ešte stále absentujú niektoré dôležité údaje (napr. Vano-  
vičova štúdiá v Slovenskej literatúre z roku  
1991), takisto úplnejšie údaje o televíznych  
inscenáciách Barčových hier (na čo upozorňuje  
samotný zostavovateľ).

Paštékovo „záverečné slovo“ Rozkrývanie  
Barčovho dramatického diela (s. 677 – 721) sa  
v prvej časti venuje Barčovmu svetonázoru,  
ktorý charakterizuje ako spleť protikladov. Do-  
minuje v nej sociálne cítenie, dôraz na utrpenie  
a bolesť. Pašteka zaujímavo uvádza, že „prisilné  
sociálne cítenie deformovalo jeho (Barčov –  
pozn. D. R.) postoj k iným hodnotovým sféram  
– k umeniu, umelcom“ (s. 679).

V druhej časti štúdie sa Pašteka zaoberá  
priestorom, časom a žánrovou rôznorodosťou  
Barčových hier. Pozornosť venuje aj Barčo-  
vým názorom na divadlo a vzťah medzi di-  
vadlom a životom. Pašteka poníma priestorovú  
a časovú rozmanitosť ako súčasť Barčovej  
„svetovosti“ (s. 685). Upozorňuje tiež na fun-  
govanie alegorického či symbolického rozme-  
ru jeho hier.

V tretej časti sa autor štúdie venuje dra-  
matickej postave. Zdôrazňuje najmä prevahu  
mužského sveta, postupný odklon od aktívnej  
postavy k fatalizmu a neskôr k „democratic-  
kému aktivizmu“ (tamže, s. 695). Postavu  
Juana Cerozu v hre Človek, ktorého zbili (1936)  
Pašteka napríklad považuje za nehrdinu. Na  
základe záverečnej, napoleonovskej repliky  
protagonistu usudzuje, že Barčova satirická  
komédia sa mení na „spoločenskú grotesku“  
(s. 691). Pri hre Diktátor (1938) upozorňuje na  
Kantovu myšlienku večného mieru a na motív  
dvojnícva (tváre, masky). Fatalizmus v Matke  
(1943) a v hre Na konci cesty (1939) vníma  
ako prejav pomýlenej kalvínskej zaťaženosti,  
zatiaľ čo v nasledujúcich hrách sa Barč podľa  
neho posúva „k demokratickému aktivizmu“  
(s. 695). Hru Neznámy (1944) Pašteka pova-  
žuje za šifru, významové bludisko, resp. bib-  
lickú legendu. Pri úvahách o hre Dvaja (1944)  
uvádza zaujímavý postreh o autorskom sub-

jekte, ktorý sa podľa neho rozptýlil do všet-  
kých postáv hry (s. 697). V Barčových neskor-  
ších hrách Pašteka vidí jednoznačný prejav  
demokratizmu. Vežu (1947) vníma ako nepri-  
amu kritiku triedneho boja, podanú cez alegóriu  
biblického príbehu. Koniec (1948) je podľa  
neho občianskou drámou, ktorou autor chcel  
„varovať a vystríhať“ (s. 700).

Štvrtá časť štúdie sa týka možných sú-  
vislostí Barčovho diela s európskou tvorbou  
a myslením (F. Schiller, G. B. Shaw, L. Chia-  
relli, K. Čapek, K. Mann, B. Brecht, G. Neve-  
ux a i.). Pašteka ďalej uvádza motívické kon-  
štanty Barčovej drámy, ktorými sú napr. myš-  
lienka nového človeka, utrpenia, nadčasovosť  
idey a pominuteľnosť ľudského sveta, spor ná-  
silia a lásky a i.

Július Barč-Ivan (1909 – 1953) vo svojej  
(takmer programovej) eseji Oblok a zrkadlo  
z roku 1934 hovorí o túžbe „Stať si k obloku...  
odtrhnúť sa od zrkadla a vidieť. Vidieť ľudí,  
vidieť svet taký, aký je v skutočnosti“. (Dieło  
II, 1981, s. 354) S ohľadom na toto presved-  
čenie nemohla byť jeho umelecká tvorba  
zamýšľaná ako čisté umenie. Zároveň však ide,  
ako to konštatoval Rampák, o autora dôsledne  
antimimetického (v hrách zo štyridsiatych ro-  
kov).

Vzťah umenia (najmä dramatického) a ži-  
vota Barča fascinoval, ako o tom svedčí jeho  
publicistika, ale tiež napr. próza Othello. Po  
inscenovaní hry Na konci cesty napísal: „Dra-  
ma je zhustený život... život, ktorý sa narodil  
v duši spisovateľa... Myslim tu na výslednicu  
práce autora, režiséra a herca, ... je to živý  
človek.“ (J. Barč-Ivan: Stretnutie. In: Súborné  
dramatické dielo, 2001, s. 300 – 301.) Vo  
viacerých hrách (a výrazne v súbore próz  
z konca štyridsiatych rokov, ktoré neskôr vyšli  
pod názvom Úsmev bolesti) sa zaoberal posta-  
vením a zodpovednosťou umelca. Viaceré jeho  
drámy (viac než prózy) sú pritom spoločens-  
kou diagnostikou. Konflikty všetkých jeho  
hier sa odvíjajú od oblasti etiky (resp. tam  
vyúsťujú). Barč chce cez umenie riešiť prob-

lém, a súčasne byť umelcom, nie dokumentaristom alebo žurnalistom.

Za príznačnú hru prvého obdobia tvorby považujem drámu *Človek*, ktorého zbili. Vo svojich drámach z tridsiatych rokov Barč hľadá ideálneho vodcu, ktorý zásadným spôsobom ovplyvní životy ostatných ľudí, odstráni biedu a – pateticky povedané – ovplyvní chod dejín. Výber dramatickej postavy a konfliktu v tejto hre odkazuje do oblasti práva, politiky a etiky. Ako zásadné sa mi však javí, že hra je vystavaná – podobne ako Barčove ďalšie drámy – na antinómii, ktorá problematizuje jednoznačnosť záveru. Barčova hra tým pripomína Horváthove „právnické“ prózy zo začiatku tridsiatych rokov (pripravované do zbierky *Neppravdepodobný pravotár*). Podobnosť možno nájsť tiež medzi Barčovou dramatikou štyridsiatych rokov a Horváthovým súborom *Tak sa to malo stať* (1944). Horváth sa o divadlo intenzívne zaujímal a v tridsiatych rokoch recenzoval divadelné predstavenia. V chronológii Barčovho života a diela (s. 755) sa tiež uvádza, že počas Povstania sa na Klenovských vŕškoch ukrýval Barč spoločne s Horváthom.

Hľadanie ideálneho vodcu Barč koncom tridsiatych rokov nahradzuje skúmaním transcendentna a jeho prítomnosti v osudoch ľudí a národov (s čím súvisí otázka fatalizmu alebo slobodnej vôle). Barč v rokoch druhej svetovej vojny preveruje základné božské cnosti – vieru, nádej a lásku. Počnúc hrou *Na konci cesty* z roku 1939 sa objavuje symbolika svetla a tmy, smrti a zmŕtvychvstania, ktorá sa variiuje vo všetkých nasledujúcich hrách až po drámu *Koniec z konca* štyridsiatych rokov.

Pre trojicu Barčových vrcholných hier *Matka*, *Neznámy* a *Dvaja* je príznačná atmosféra úzkosti, napätia, nepokoja a strachu. Hry sú otvorené psychoanalytickej interpretácii, a to i na teologickej rovine. Barčove postavy sú nevedomé, „neprebudené“ – nevykúpené: Barč tu rieši aj otázku ľudskej spoluúčasti na spásе. Hru *Neznámy* chápem ako drámu-

exegézu, ktorá má upozorniť na totálnu inakosť Božieho sveta a ktorá je v mnohom poplatná teológii krízy (dialektickej teológii).

Barčove postavy sú často ovládané vášnivou emóciou – či už je to túžba po moci, hnev, nenávisť alebo majetníctvo. Pašteka poznamenáva, že „pozitívnych Barčových mužských protagonistov charakterizuje myšlienka a čin, nie cit, emocionalita“ (tamže, s. 690). Barča ako tragéda však zaujíma postava so silnou emóciou (napríklad *Jano* v *Matke* a *August* v hre *Dvaja*). Sleduje deštrukčnosť vášnivého vzťahu k životu, ktorý robí človeka nešťastným a privádza ho ku zlu. Barč zlo asociuje s nevedomosťou, temnotou vášne, zatiaľ čo dobro s poznaním a pravdou. Spájanie nešťastia a zla s emóciou možno chápať i ako pokus o duchovnú etiológiu anxióz a duševných chorôb (ak je niekto nešťastný, znamená to, že „nežije v pravde“, a nežitie v pravde môže vyústiť do konania zla). Je otázne, aké je v tejto argumentácii miesto ilúzie (v ktorej žije *Marianna* v hre *Dvaja*, ktorú poskytuje *Neznámy* alebo *Herec* v *Konci*). Hľadanie odpovede sa pravdepodobne končí opäť antinómiou: ilúzia je klamstvom, ako hovorí *Mešťanosta* v *Neznámom*, a je záchranou pred ničotou. Čím sa však od ilúzie líši viera? Aká viera je nádejou? (téma *Neznámeho*).

Drámy *Veža* i *Koniec* sú zaujímavé len ako „dovetok“ k téme človek, dejiny a spása. Na ďalších hrách, napr. *Odkaz* (na oslavu Dňa baníkov, 1951) a *Poeta laureatus* (1952) sa podpísalo autorovo oslabené zdravie i pofebruárová atmosféra. Obe spomenuté hry by sa dali čítať nielen ako Paštekom navrhovaná obhajoba demokratizmu, ale aj ako moralita pre nový režim. Barčov vývoj je teda posunom od sociálneho a mravného utopizmu tridsiatych rokov cez apokalyptickosť a hľadanie vykúpenia počas druhej svetovej vojny až k opatrnému pohybu medzi skepsou a ilúziou humanizmu.

Barčovo dielo si vyžaduje nové čítanie a interpretovanie, pri ktorom sa zohľadní teo-

logický, filozofický a psychoanalytický rozmer jeho tvorby, ako aj dobový ideový a umelecký kontext. Vydanie Súborného dramatického diela je základným predpokladom pre ďalší výskum, ktorý by však v budúcnosti mal okrem precizovania dramatických „variácií“ integrovať i Barčovo prozaické dielo.

*Dagmar Kročanová-Roberts*

Vyvýjalová, Mária: MATEJ BEL A IDEA OBČIANSKEJ SPOLOČNOSTI. Martin, Matica slovenská 2001. 268 s.

Po veľkom projekte výskumu života a diela Mateja Bela, súvisiacom s oslavami 300. výročia jeho narodenia, ktorý napokon síce nenadobudol plánované rozmery, ale predsa priniesol určité výsledky v podobe viacerých publikácií vydaných v osemdesiatych rokoch minulého storočia, sa v ostatných dvoch desaťročiach stretávame v odbornej spisbe s jeho menom až príliš zriedkavo. O to viac možno oceniť novú monografickú prácu o tejto pozoruhodnej postave našich dejín, vedy, pedagogiky i literatúry, ktorú vydala Matica slovenská v edícii Osobnosti slovenskej histórie v roku 2001.

Názov publikácie azda na prvý pohľad pôsobí dojmom poplatnosti téme dnes toľko preferovanej v médiách i publicistike, autorke však zjavne ide predovšetkým o prezentovanie vlastných názorov a zistení ako výsledkov svojho celoživotného výskumu. Z rozličných aspektov pritom sleduje, ako si Matej Bel razil cestu k „novodobému svetonázoru a filozofickej etike“ (úvod na s. 5). Značná časť práce je koncipovaná viac-menej polemicky voči „tradičným“ pohľadom na M. Bela, ktoré vzišli predovšetkým z pier historikov J. Tibenského, P. Horvátha, P. Ratkoša a ďalších, hoci autorka sama často zostáva pri „tradičnej“ (a zväčša dnes už prekonanej) terminológii, ako naprí-

klad „stredoveké tmárstvo“ (úvod), „neprekročil prah náboženského svetonázoru“ (s. 13) a pod. Opozíčný postoj M. Vyvýjalovej možno vnímať už od začiatku prvej kapitoly, kde spresňuje dátum Belovho narodenia, cez pohľady na jeho náboženské presvedčenie, vydávanie novín Nova Posoniensia, autorstvo niektorých spisov, až po interpretáciu jeho sociálnych a ekonomických názorov.

Prvé dve kapitoly práce sledujú formovanie Belovho filozofického a teologického myslenia – autorka pritom rozhodne odmieta názor o Belovom pietizme, ktorý podľa nej do slovenskej historiografie uviedol Ján Oberuč (s. 34 a n.). Bel sa podľa nej pod vplyvom filozofie F. Bacona, R. Descartesa, B. Spinozu, S. Pufendorfa, J. Locka a Ch. Thomasia prepracoval až k panteistickému učeniu (s. 44 a inde) a vyvýšeniu filozofickej etiky nad kresťanskú (s. 27), svetského zákona nad evanjelium (s. 234). Autorka sa pritom opiera o svoje štúdium Belovho rukopisného diela (či skôr poznámok zo študovanej literatúry) *Miscellanea scientifica*, v ktorých nachádza z Belov príklon k Spinozovmu panteizmu a „novodobému chápaniu prírody“ (s. 48 a n.), ako aj o – podľa nášho názoru trochu pochybnú – interpretáciu jeho predhovoru k hallskej Biblii.

V nasledujúcej kapitole autorka sleduje Belove aktivity v hnutí uhorských protestantov za náboženskú slobodu. Osobitnú pozornosť venuje spisu *Collyrium apocalypticum* (vydaný r. 1725 v púchovskej evanjelickej tlačiarni), keďže podľa jej mienky úzko súvisí s hnutím trenčianskych evanjelikov za náboženskú slobodu a mylne sa zaraďuje medzi protireformačné spisy. Autor spisu je neznámy, M. Vyvýjalová sa však nazdáva, že ním je M. Bel – dokazuje to podobnosťou myšlienok s rukopisnými *Miscellanea* a tvrdí, že je odpoveďou na protireformačný spis *Opusculum theologicum*, ktorý vyšiel r. 1721 v trnavskej tlačiarni.

Kontroverzne môže na mnohých pôsobiť i nasledujúca kapitola o latinských novinách Nova Posoniensia, ktoré vychádzali v Brati-