

Slovenská dráma v rokoch 1970 – 1989

BOŽENA ČAHOJOVÁ, Činoherná a bábkarska fakulta VŠMU, Bratislava

Socialistický realizmus ako jeden z hlavných prúdov, ktorý ovládol povojnovú tvorbu, bol do drámy a divadla tohto obdobia násilne implantovaný. Nemal prirodzené východiská, z ktorých by mohol vyústiť v inšpiratívne, kvalitatívne znásobené a ďalší vývin predznamenantujúce diela. Slovenská dráma a v nadväznosti na ňu aj divadlo sa vďaka nemu ocitli mimo vývinových tendencií divadla vo svete. Napokon, ani to nepatrilo k jeho cieľom, ktoré formulovali teatroológovia v role ideológov umenia. Rudolf Mrlian charakterizoval situáciu v slovenskej dráme a divadle nasledovne: „Čoskoro sa však začali miešať do praxe, ale väčšmi do názorov, liberalistické tendencie, ktoré sa zreteľne prejavili počínajúc rokmi 1962–1963. Vtedy nastupujú slovenské divadlá (a v súzvuku s nimi aj dráma – pozn. B. Č.) najrozporupnejšiu cestu od oslobodenia, pretože sa dostávajú od hľadania a experimentovania na pozíciu myšlienkového cudzoty, ktorá sa vnášala do vedomia divadelníkov cez rozličné teórie absolútneho odcudzenia, bezvýchodiskovosti, nihilizmu. V podstate išlo o hry, ktoré mali len veľmi málo spoločného so skutočným umením.“¹ Neotvoril sa však priestor, aby sa cez vzájomné konfrontácie potvrdilo, ktorá z týchto tendencií je životaschopnou, obrodzujúcou pre drámu. Naopak, všetko, čo sa ocitlo mimo poetiky socialistického realizmu, sa vytesňovalo za hranice, kde sa črtali možnosti preverenia kvalít diela. V rámci konsolidačných úsilí v umení, odvodených z ideológie socialistickej spoločnosti, zaniká v r. 1971. *Divadlo na korze*, posúvajúce hranice divadelného myslenia k mnohosti, polyfónnosti, k rozšíreniu možností divadelnej reči. Ak by sa v ich susedstve ocitol socialistický realizmus, okliešťujúci a regulujúci možnosti drámy a divadla, bolo by zreteľné, čo je z rodu umenia a čo je iba nástrojom ideológie. Všetky meandre ľudského bytia, zložitost' aj bezvýchodiskovosť ľudskej existencie mali „zgfajchšaltovať“ princípy socializmu a jeho „ozdravujúce“ siločiar, v ktorých sa pohybuje jedinec bez problémov, s presne stanovenými cieľmi a ideálmi. Na túto úlohu sa podujali dramatici, ktorí socialistické ideály vyznávali a živili ich aj svojimi hrami. Dramatik Peter Karvaš, najvýraznejšie profilujúci slovenskú drámu v predchádzajúcom období, sa stal vážnym nebezpečenstvom pre nové horizonty dramatickej spisby, ku ktorým sa uberali dramatici, slúžiaci viac politike ako umeniu. Krátko po premiére na *Malej scéne SND* (1970) bol z repertoáru stiahnutý Karvašov *Absolútny zákaz*. Z dosiek divadla vstúpil do života. Dramatikovi bránil oslovovať diváka prostredníctvom svojich hier. Dve desaťročia sa s jeho tvorbou nestretol – ak neberieme do úvahy tichú premiéru Karvašovej hry *Súkromná oslava* v *Poetickom súbore Novej scény* r. 1986.

Úsilia slovenskej drámy v r. 1970–1989 nemožno spájať len s poetikou socialistického realizmu, hoci tlak politikov kultúry mal prienik iných estetík do dramatickej spisby vylúčiť. Dokonca ani o dramatikoch, naplňajúcich normy socialistického realizmu, nemožno hovoriť univerzálne. Dramatickú tvorbu tohto obdobia predstavuje niekoľko

¹ MRLIAN, R.: *Zápas o socialistické divadlo*. Bratislava, Nakladateľstvo Pravda 1976, s. 19.

vrcholkov, vonkoncom nie súvislý prúd. Keby sme hľadali odpoveď na otázku, či to nebol dôsledok vnútornej izolácie, ktorá prenikla aj do oblasti drámy a bránila vytvoriť jednoliatejší prúd, či generačné umenie, platilo by to iba sčasti. Tvorivý program, s ktorým prišlo *Divadlo na korze*, si v týchto rokoch nenašiel obdobu. Nebolo v silách socialistického realizmu stmeliť v dráme generáciu tvorcov, napojiť ich na prirodzený vývin dramatického umenia. Napokon, mnohí sa od neho odklonili. Parazitovať na ňom začala politika. Postupne prebrala dominantnú funkciu v dramatických textoch na úkor funkcie estetickej.

Najdôslednejšie normy socialistického realizmu naplňal vo svojej tvorbe Ján Solovič. Jeho hry vzbudzovali dojem, že sa angažujú za človeka, že im nechýba ani potrebná dávka kritickosti. V skutočnosti skresľovali hierarchiu problémov. Autor kládol dôraz na druhoradé a povyšoval ich na centrálné. Zastieral problémy, ktoré boli zakódované hlboko v mysli človeka žijúceho v spoločnosti vybudovanej na socialistických základoch. Vnímal ich ako rýdzo privátne, nenáležité, scestné. Vysoko nad ne kládol socialistický zmysel pre povinnosť, ktorý bol v príkrom rozpore s individuálnym princípom; nahradilo ho „kolektívne svedomie, istoty, pocity“. Ako v socialistickej spoločnosti kategórie individuálneho a kolektívneho fungovali, dokladá *Veža nádeje alebo Legenda o narodených a nenarodených deťoch* (1972). Cez ňu sa do dramatickej spisby premietol v celej šírke názor, že je v moci socializmu vyriešiť všetky problémy. Zaktualizoval sa aj Mináčov výrok, že je v silách socializmu odstrániť alebo obmedziť všetky formy odcudzenia. O osude drámy rozhodoval mrľanovský názor: „Čím je umelec vzdialenejší od marxistického učenia, tým je aj hodnota jeho diela pochybnejšia, subjektívnejšia, lebo umelec nemôže vypovedať pravdu o svete, keďže mu chýba skutočné poznanie.“²

Dobová kritika a väčšina slovenských profesionálnych divadiel umožňovali Jánovi Solovičovi, aby postupne zaujal kľúčové miesto v slovenskej spisbe. Akí boli kritici vo svojich hodnoteniach krátkozrakí, či poplatní spoločensko-politickému tlaku na úkor umeleckého názoru, dokladá skutočnosť, že tvorivé princípy, ktoré Solovič svojou tvorbou naplňal, sa ukázali ako neperspektívne, bez možnosti efektívne na ne nadviazať, urobiť z nich východisko širšieho tvorivého programu. Z kritikov, ktorí sa v tomto období systematicky zaoberali slovenskou drámou, sa len Vladimír Štefko vyhýbal tomu, aby posilňoval pozíciu Soloviča, nekriticky prijímajúceho tézy zjazdov komunistickej strany, ktoré boli východiskami i cieľmi väčšiny jeho hier. Aj keď javisková verzia rozhlasovej hry *Polnoc bude o päť minút* (1962), či *Strašne ošemetná situácia* (1968) vzbudzovali nádeje, že v Jánovi Solovičovi získava slovenská dráma talentovaného autora a prvá časť občianskeho triptychu *Meridián* (1974) túto nádej živila, jej ďalšie dve časti *Strieborný jaguár* (1975) a *Zlatý dážď* (1976) už signalizovali, že ustupuje pred politickými požiadavkami kladenými na umenie v tých rokoch. Hry *Pozor na anjelov* (1978), *Právo na omyl* (1981), *Kráľovná noci v kamennom mori* (1983), či *Príliš odvážny projekt* (1987) rezignujú na ambíciu posilňovať umelecké kvality diela, neprekryvať ich spoločensko-politickou funkciou.

² PROHÁČKA, J.: Rozprava o divadelnej vede, divadle a výchove – rozhovor s akademikom Rudolfom Mrľanom. Slovenské divadlo, 34, 1986, č. 3, s. 370-387.

Dramatik Osväld Zahradník patril spolu s Jánom Solovičom a Mikulášom Kočanom k trojici najhranejších dramatikov tohto obdobia. Kritička Nadežda Lindovská označila Zahradníka za autocenzúrovaného existencialistu.³ Náznakov, že k existencializmu nemal Zahradník ďaleko, nájdeme v jeho diele celý rad. *Sólo pre bicie (hodiny)* (1972), *Sonátina pre páva* (1976), ale aj ďalšie jeho hry smerujú k prázdnote ľudského bytia. Ale neprenikajú cez jednotlivé vrstvy k jej podstate, hľadajú a nachádzajú riešenia, ktoré boli v súzvuku s dobovou tendenciou socialisticky prekonávať všetky problémy. Zo Zahradníkových hier sa tak vytrácal silný dramatický nerv, ktorý by posilňoval v nadväznosti na rovinu myšlienkovú i rovinu kompozičnú. Hry *Post scriptum* (1985), či *Prominent na úrazovke* (1989) sa už od závažných problémov ľudskej existencie výrazne odklňajú. Zahradník v nich podľahol ideologickým tlakom. V celej šírke, bez autocenzorských obmedzení, sa Zahradníkov talent rozvinul v *Návratoch* (1977 – hra bola inscenovaná v r. 1984 a uvedená pod názvom *Meno pre Michala*). Na túto hru bolo vypracovaných dvanásť lektorských posudkov, ktoré mali rozhodnúť o javiskovom osude diela. Hra bola napokon po prepracovaní uvedená. Aj napriek tomu, že dramatik musel obrúsiť hrany konfliktov, vznikla dramaticky silná výpoveď o existencii človeka v krajne vypätej situácii. Zahradník prekročil ideológmi stanovené hranice pre drámu. Ale zároveň prekročil aj hranice, v ktorých dielo vzniká a zaniká. *Meno pre Michala* je jednou z mála hier, ktoré v tomto období svojou témou, jej všeludskosťou, nadčasovosťou i úrovňou spracovania ostávajú trvalou hodnotou slovenskej drámy.

Trojicu najhranejších dramatikov tohto obdobia uzatvára Mikuláš Kočan. Jeho básnický talent vytváral predpoklad, že sa ním slovenská dráma odchýli od prvoplánovosti a bude sa uberať k metaforickosti, viacvýznamovosti a viacvrstevnatosti. Dramatikov debut *Kastelán* (1977) a hry *Závrat* (1977), *Kolotoč* (1979) i *Gadžovia* (1981) sa tomuto predpokladu iba priblížili. Až v *Play-backu* (1983) sa začal naplňovať. Dramatik rozvinul svoju schopnosť prepísať realitu do účinného dramatického obrazu, prehovoriť na tému morálky, vyjadriť sa k hierarchii hodnôt. V *Horúcom zemiaku* (1985), podobne ako pred ním Samko Zdychavský či Ľubomír Feldek, prekračuje hranicu predstáv spojenú s Jurom Janošikom, vyjadruje sa k legendám, ich vzniku, podstate, ale aj k ich popieraní. Proces demytologizácie mal aj svoju metaforickú hodnotu a rozmer.

Ak sa Mikulášovi Kočanovi podarilo iba sčasti vrátiť cez sily poézie silu slovenskej drámy, Ľubomír Feldek bol v tomto úsilí omnoho úspešnejší. Jeho jedinečný básnický talent výrazne obohatil reč drámy. Vo svojich hrách z tohto obdobia vytvoril rad umeleckých obrazov, cez ktoré sa vyjadroval k dobovému absurdnému stavu v mnohých oblastiach spoločenského a politického života. Zároveň upozorňoval na bezvýchodiskovosť životnej situácie, v ktorej sa ocitol človek, na neudržateľnosť stavu, ktorý odčerpáva z človeka energiu premieňajúcu sa v ničotu a prázdnotu. Sila jeho básnického jazyka sa prejavila už v jeho hrách pre bábkové divadlo, v Botafogových príbehoch *Botafogo* (1966), *Botafogo v čižmách* (1971), *Botafogovo bohatstvo* (1974), ale aj v *Rozprávkach na niti* (1976), či dramatizácii veršovanej prózy *Hra pre tvoje*

³ LINDOVSKÁ, N.: Hypotetické súvislosti jedného prerieknutia. In: ŠTEFKO, V. a ČAHOJOVÁ, B. (editori): K portrétu dramatika Ivana Bukovčana. Bratislava, VŠMU 1997, s. 38.

modré oči (1984). Naplno sa rozvinula v *Metafore* (1977), v hre *Teta na zjedenie* (1978), v *Jánošíkovi podľa Vivaldiho* (1979). Cez Feldeka sa slovenská dráma na profesionálnych javiskách vracala aj k bohatosti a širokému spektru tvorivých prostriedkov a postupov. Jeho hry pripomínali, aké sú jej možnosti, aj ako veľmi sa od nich dráma v rokoch normalizácie vzdialila.

S mimoriadnym ohlasom u divákov aj kritiky sa stretol divadelný debut Petra Kováčika *Krčma Pod zeleným stromom* (1976). Ak dramatické osoby v hrách našich dramatikov boli poznamenané jednostrannosťou, jednostrannosťou, vyrastajúcou zo schematickej jednoznačnosti „dobrý – zlý“, tie z Kováčikovej *Krčmy Pod zeleným stromom* boli bohato štruktúrované, poznamenané vnútornými zápasmi i zápasmi vyvolanými hospodárskou krízou. Je v nich nostalgia, beznádej i túžba prekonať ju, hoci vyhliadky pre dramatické postavy sa od nádeje vzdávajú. Vyhrotenosť problémov, stretávanie snového a reálneho, projekcia vnútorného sveta postáv, ich bohatý vnútorný život boli silami Kováčikovej hry, ktoré v tomto období v slovenskej dramatickej spisbe ochabovali, vytrácali sa. V *Krčme Pod zeleným stromom* ožili, potvrdili svoju nevyhnutnú prítomnosť pri komponovaní dramatickej výpovede, plnokrvnej a plnohodnotnej. *Pohľadnicou z Benátok* (1976) ani *Soľou zeme* (1981) autor už úspech svojej prvej divadelnej hry nezopakoval. Predovšetkým *Pohľadnica z Benátok* je poznamenaná zjednodušovaním, schematickým členením postáv, nedocenením skutočných problémov, príčin strastiplných ľudských osudov.

V období, keď bol z repertoáru *Malej scény SND* stiahnutý Karvašov *Absolútny zákaz*, to isté divadlo, paradoxne, uvádza Bukovčanovu *Slučku pre dvoch alebo Domácu šibenicu* (1971). Vyrástla z absurdity nastupujúcej doby stiesňujúcich zákazov, obmedzení, vykonštruovaných previnení. Podobne ako Karvašov *Absolútny zákaz* aj *Slučka pre dvoch* sa neradí k absurdnej dráme estetikou, ale predovšetkým životným pocitom, mechanizmami riadiacimi osudy ľudí a spoločnosti. Bukovčan akoby vytyčoval hranicu abnormálneho sveta, za ktorou človek stráca svoju ľudskú podstatu, utieka sa k logike, ležiacej mimo jeho bytia. Existencialistická obava o človeka v stave ohrozenia tými druhými, ale aj samým sebou poznamenala viaceré jeho hry. Dobová kritika tento aspekt Bukovčanovej tvorby obchádzala alebo ho pripisovala kapitalistickému svetu, lebo časť dramatickej tvorby je zviazaná s iným ako naším prostredím – *Prvý deň karnevalu* (1972), *Luigiho srdce* alebo *Poprava tupým mečom* (1973). Aj skutočnosť, že niektoré jeho hry vyrastajú mimo konkrétneho času a priestoru, ktoré nesú znaky modelovej dramatiky, umožňovala vyháňať sa hľadaniu paralel bukovčanovského a nášho sveta. Časť kritiky sa však k Bukovčanovej úpornej snahe ponechať človeku jeho identitu, súnaľezitosť s tým, čo ju umocňuje, stavala s výhradami. Bukovčanova tvorba prekračovala ich skúsenosti, prameniace zo socialisticko-realistickej dramatiky. Rozvrstvenie jej reakcií po *Pštrosom večierku* (1967) sa v sedemdesiatych rokoch podstatne nemenilo. Mladá kritika, jej časť reprezentovaná Vladimírom Štefkom a Martinom Porubjakom, s pochopením privítala *Pštroši večierok*, oceňovala jeho angažovanosť za ľudský osud, právo slobodne ho naplniť. V opozícii voči nim sa ocitli kritici starší. Táto názorová polarita v slovenskej divadelnej kritike pretrvávala. V osemdesiatych rokoch na názorovú platformu staršej generácie kritikov pristúpili mladí nastupujúci kritici Miloš Mistrík, Andrej

Maťašík, Peter Valo a ďalší, postupne ovládajúci divadelné rubriky novín a časopisov. Ak Ivan Bukovčan neustúpil zo svojich názorových pozícií, nestaval nad umelecké kritériá politické, nad človečenské hodnoty socialistické, nedialo sa to bez neustáleho tlaku, ktorý bol vyvíjaný na celú slovenskú dramatickú spisbu. Vystupňoval sa pri hre *Sneh nad limbou* (1974), ktorá sa napokon dostala na javisko SND len vďaka nedostatku hier, tematicky čerpajúcich z partizánskych bojov. Dielo Ivana Bukovčana, predčasne uzavreté jeho smrťou, v kamenných divadlách prekonávalo obmedzenia socialistického realizmu. Svojimi presahmi k nadčasovým a všeplatným hodnotám nadobudlo svoju životnosť a stálu aktuálnosť.

Ak sa pri komponovaní divadelných hier využívala tvorivá metóda, spojená s prvo plánovosťou, jednoznačnosťou významov, nesporne to bolo podmienené požiadavkami, kladenými vtedajšími kultúrnymi politikmi na celú oblasť umenia. Nie je preto náhodné, že dominantnosť na seba v divadelnom diele preberala zložka literárna, slovo v prvom pláne, jeho schopnosť presne a jednoznačne niesť významy. Eliminovaná sa tak možnosť, aby divák dekodoval jednotlivé významy, informácie aj inak, ako to predpisovali normy socialistického realizmu. Väčší významový rozptyl, ktorý vstupuje do divadelného diela cez nonverbálne zložky, spravidla nepatrí medzi jeho charakteristiky. Aj to bol jeden z dôvodov, prečo divadlá ovládla uniformita a prečo sa nedostatočne profilovali. V slovenskej dramatickej spisbe však mocnel i prúd, ktorý ich prekonával. K vyjadrovaciemu aparátu dramatikov, ktorí ho tvorili, patrili metafory či celý metaforický systém, symbol, podobenstvo. Kritika ich spravidla označovala za inotaje, prostredníctvom ktorých sa dramatici vyjadrovali k tabuizovaným témam. Nachádzala ich v dielach Horákových, ale aj v dielach tých dramatikov, ktorí využívali slová v ich viacerých významoch, budovali svoje výpovede s využitím zložitejšieho vyjadrovacieho aparátu. Nedoceňovalo sa, že umeniu sú vlastné bohaté sémantické konotácie, slúžiace na pretavovanie reality do umeleckých obrazov. Viacvrstvosť, viacvýznamovosť, ktoré prostredníctvom nich vstupujú do diela, sú príznačné pre modernu i novú modernu. Viacnásobné kódovanie sa stalo jedným z ich základných znakov. V tomto bode sa však už dostávame ku kontextom širším, prerastajúcim rámec národnej dramatiky. Dráma a divadlo vo svete bohato využívali umelecký prostriedok, ktorý mal funkciu inotaju. Jeho prostredníctvom sa naša dráma prepracovala k metóde, ktorá ju nezáväzovala s úzko lokálnou, dobovou situáciou, pomocou inotajov ich prekonávala a zabezpečila si životnosť aj mimo nich. Keď zoberieme do úvahy, že diela socialistického realizmu neprežili platnosť jeho estetiky, či spoločensko-politického posolania, ktoré naplňali, oceníme tento druhý prúd v dramatike ešte výraznejšie. Ak sa v deväťdesiatych rokoch otvorila pre slovenskú drámu možnosť napojiť sa na vývin drámy vo svete, nepochybne má na tom zásluhu práve tento prúd dramatickej spisby, nie veľmi zreteľný, ale dôsledne otriasajúci, spochybňujúci istoty socialistického realizmu. Bol živý tým, čo tvorí podstatu umenia, ale zaznávaný tým, čo predstavovalo kultúrnu politiku, reprezentatívne umenie socialistickej spoločnosti, etaticky presadzovaných politikmi kultúry.

Ak sa divadlo vo svete zmiatlo v zápasoch postmodernity či novej moderny, neznamená to, že v rámci izolácie našej drámy od vývinu vo svete ju tieto tendencie nezasiahli. Duchampovské aj eliotovské postupy v nej našli svoj odraz, špecifickú podobu.

Duchampovské, spojené s fázou bezbrehosti novej moderny, so slobodou, ktorá smerovala k absolútnosti, ale aj jej nedosiahnuteľnosti v oblasti tvorby, oživovanie estetiky dadaizmu i surrealizmu, spájanie vysokého umenia s nízkym našli na Slovensku živnú pôdu predovšetkým u Blahoslava Uhlára a v tvorivých tímoch, s ktorými tento režisér spolupracoval. Vo svojom *II. slovenskom divadelnom manifeste* spolu so scénografom Milošom Karáskom vyhlásil, že „postmodernizmus je mŕtvý“.⁴ Manifest, ktorý vznikol v Prešove v kaviarni Tatra, bol v istom zmysle slova predvídavý. Prvá fáza postmoderny, zviazaná s bezbrehosťou v myšlienkovvej i kompozičnej rovine diel, dožívala. Mala pri-niesť ničím neobmedzovanú slobodu, ale práve tá sa stala v kolektívnom diele, akým je divadlo, problémom. Uhlár ju nasmeroval predovšetkým na zložku hereckú. Na tairovovský spôsob potlačil zložku literárnu, v nádeji, že veľké divadlo vzniká tam, kde nemá dominantnú funkciu text. Ten pri viacerých inscenáciách vznikol až ako ich záznam, fixoval významy, informácie, vložené vo viacerých prípadoch dôsledne do neverbálnych zložiek divadelného diela. Z hereckej improvizácie, spojenej s autenticitou herca, vyťažil pre divadlá, s ktorými spolupracoval, výlučnosť aj atraktívnosť, ktorými divadelný priestor osemdesiatych rokov veľmi neoplýval. B. Uhlár s M. Karáskom postmodernizmus predčasne pochovali aj v intenciách svojho názoru: „Postmodernisticky zmyšľajúci jedinci stavajú na subjektivizácii tvorby, čo je priamym dôsledkom konceptualistického teroru. Žiaľbohu, jednoznačnosť vo výklade týchto diel predstavuje len ten istý koncept so znakom mínus.“⁵ Postmoderna, ktorá modernu nepopiera, ale nadväzuje na ňu, od nej prebrala aj viacnásobné kódovanie, možnosť viacerých interpretácií. Uhlár ju dosahoval cez mimoslovné zložky inscenácie. Týmto osobitným spôsobom, vytvorením novej kvality, zostal s ňou v spojení. Pre slovenskú drámu a divadlo osemdesiatych rokov, utá-pajúcich sa v prvoplánovosti a priamočiarosti, bolo toto pozitívum nedoceňované. Kritik Miloš Mistrík, ktorý podporoval všetky produkty socialistického realizmu, sa poponáhľal privítať v r. 1990, po nežnej revolúcii, dielo dramatika z iného tábora konštatovaním: „Hra, tvorivosť, fantázia sa stretajú s klišeovitými mechanizmami, s odľudštenou brachiálnou presilou. Takémuto stavu, takémuto životnému pocitu najlepšie vyhovuje forma, ktorú Uhlár nazýva dekompozíciou. Nezobrazuje svet v nejakej ucelenej a zmysluplnej forme, ale ako rozbitú mozaiku, ako deštrukciu človeka, ako narušené historické a spoločenské vedomie.“⁶ Mistrík zabudol na nemenej podstatný fakt – že veľkolepá fragmentácia sprevádza úsilia modernistov i tých, ktorí sú stúpencami novej moderny. Je sprievodným znakom umenia od začiatku 20. storočia, zrodila sa spolu s modernou na sklonku storočia predchádzajúceho. Ak v *Divadle krízy* vyjadril Miloš Karásek názor, že: „Väčšina divadiel väzí ešte hlboko v XIX. storočí...“,⁷ divadlo uhlárovskeho typu sa aj cez fragmentáciu hlásilo k najnovším úsiliam drámy a divadla vo svete. Dozrievajú v *Kvintete* (1985), *Kde je sever* (1987), *Ochotníci* (1987), *A čo?* (1988), *Sens nonsens* (1988), *Ocot* (1988), *TANAP* (1989). Blahoslav Uhlár bol rebelom osemdesiatych rokov,

⁴ KARÁSEK, M., UHLÁR, B.: *II. slovenský divadelný manifest*. In: Blaho Uhlár. Bratislava 1990, s. 6.

⁵ UHLÁR, B.: *II. slovenský divadelný manifest*. In: C. d., s. 6.

⁶ MISTRÍK, M.: Uhlárova nekomfortná réžia. In: C. d., s. 6.

⁷ KARÁSEK, M.: *Divadlo krízy*. In: C. d., s. 8.

ktorý iritoval diváka na jeho ceste k apokalypse zrodenej zo socialistickej morálky, ku ktorej patrilo aj to, aby človek zničil sám seba, svoju individualitu. Jeho rebelstvo bolo aj inak hlboko motivované. Vracalo drámu a divadlo k ich podstate, bohatosti, malo slúžiť opäť človeku, nie socializmu, ktorý ho tak vytrvalo popieral. Uhlárom sa slovenské divadlo najvytrvalejšie upínalo k bezbrehej postmoderne, ktorá spolu s jej druhou fázou, postmodernou presnou, nadväzovala na výdobytky umenia 20. storočia, zužitkovala ich, násobila cez ne kvality diel. Uhlár sa stal v osemdesiatych rokoch jednou z tých kľúčových osobností slovenskej drámy a divadla, cez ktoré ostávali umelci v spojení so svetom i vývinom drámy.

Umelecké osudy Thomasa Steernsa Eliota akoby sa opakovali v Petrovi Karvašovi. Eliot, nazývaný pápežom literatúry 20. storočia, bol novou modernou (americkú nevynímajúc) v čase jej nástupu popieraný. Keď sa jej fáza bezbrehosti vyžila, zaznamenali sme návrat k tomu, čo Eliotova tvorba predstavuje – presnosť, dômyselné komponovanie, stavebnosť diel, ale aj to, čo s istou dávkou irónie označovali ako tradicionalizmus a konzervativizmus. Dve desaťročia, v ktorých platil pre Karvaša zákaz šírenia jeho diel, môže viesť k názoru, že nijakým spôsobom nezasiahol do vývinu drámy sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Ak sa zákonite vrátil vývin k Eliotovi, znamenalo to aj renesanciu „stavebnosti“ drámy, ktorá v danom období v slovenskej dráme vrcholí práve cez Karvašove diela. Samozrejme, že návrat k prísnej architektonickosti prešiel premenou, ktorá poznamenala aj Karvašovu dramatikú. Fragmentácia ako jeden zo základných znakov moderny i novej moderny vonkoncom nebola len dôsledkom úpadku kompozičného majstrovstva. Sčasti zodpovedala názoru umelcov, ktorí sa napojili na ich poetiky, na ľudskú existenciu v našom storočí, sčasti umožňovala skúmať istý problém, jav, stav izolovane, s možnosťou osvetliť ich z viacerých zorných uhlov. Viacnásobná optika zabezpečovala hlbší prienik k tomu, čo vyústilo do apokalyptických vízií konca tohto storočia a tisícročia. Pri diele Petra Karvaša tieto vlastnosti fragmentácie viedli nielen k hlbinnému prieniku do vnútorného sveta postáv, ale našiel v jednotlivých fragmentoch aj priestor vhodný na vybudovanie väzieb s fragmentmi ostatnými. Vznikli tak bohaté, členité mozaiky ľudského bytia i osudov tohto sveta. Univerzálnosť tém, ich nadčasovosť, kvalita spracovania umožňujú vyňať jeho dielo z času i priestoru, späť s jeho vznikom, a preniesť ho do celkom odlišných časových a priestorových relácií. Osudy spojené s *Absolútnym zákazom* mali byť spečatené absolútnym zánikom dramatika. Opak sa stal pravdou. Karvašov talent mocnel. Jeho dramatika z tohto obdobia zachytila pohyby novej moderny a svojsky reagovala aj na fragmentáciu ako na jeden z jej hlavných znakov. Karvaš však išiel ďalej. Pre umenie a pre drámu sú dvojnásobne zaujímavé väzby, vzťahy. Využil postupy fragmentácie, ale rozšíril ich aj o možnosť pospájať jednotlivé fragmenty miestami takmer neviditeľnými pavučinkami vzťahov, väzieb. Vytrhol príbehy, osudy postáv spod vplyvu reálneho, stotožňovaného s vonkajškovým, jednoznačným, odvodeným od spoločensko-politických kontextov. Ireálne, fiktívne, snové, zvnútorňujúce využíva na plnohodnotnú projekciu príbehov postáv. Zachytil nimi i to, čo všetkým tým realizmom, ktoré prinieslo naše storočie, unikalo, skresľovalo stav myslenia a čítania.

Petrovi Karvašovi bola uprená možnosť prehovoriť do vývinu slovenskej drámy po dve desaťročia bezprostredne po vzniku jednotlivých diel. Už vtedy však spolu vytvárali

neviditeľný most, po ktorom mohla naša dramatika v zlomovom roku 1989 preniknúť k mocnému toku svetovej dramatickej spisby. *Dvadsať noc, Zadný vchod* alebo *Rozkoše v utorok po polnoci, Vlastenci z mesta Yo* alebo *Kráľovstvo za vraha, Súkromná oslava, Nultá hodina* i ďalšie hry v mnohom predznamenávajú aj budúce cesty slovenskej drámy.

V prvej polovici sedemdesiatych rokov cez tvorbu Karola Horáka nadobudla slovenská dráma prvé skúsenosti s novou modernou, ktorá vo svete ešte v šesťdesiatych rokoch viedla zápasy o svoju legitimitu, miesto v umení. Horákova estetika ostávala osihotenou, nenapojili sa na ňu výraznejšie iní dramatici, aby vytvorili dostatočne silný prúd v dramatickej spisbe. Až neskôr, v rovnakej osihotenosti si ju osvojil Blahoslav Uhlár a po ňom Viliam Klimáček. Ak Horákovi v začiatkoch, spojených so študentským divadlom pri Filozofickej fakulte UPJŠ v Prešove, učarila bezbrehá nová moderna, v osemdesiatych rokoch začína dômyselnejšie regulovať prúd myslenia a cítenia, podriaďovať ich zákonitostiam dramatickým. Sústreďuje sa na to, čo priniesla bezbrehosť pre zachytenie toku myšlienok, emócií. Z tejto bohatosti odčerpáva pre svoje hry tie prvky, ktoré sú pre dramatickú výpoveď esteticky účinné. Premyslene ich zapája do tvorivého procesu, aby na jeho konci bolo dielo bohaté štruktúrované a významovo nasýtené. Prekonáva cestu od postmodernej bezbrehosti k postmoderne presnej. Ak sa autor hesla *Karol Horák v Encyklopédii slovenských spisovateľov*⁸ nelichotivo vyjadruje o jeho próze *Cukor* pre jeho afilácie s lyrizovanou prózou, treba dodať, že ako súčasť dramatickej spisby – hoci z krátkého časového odstupu – možno opodstatnene označiť tento text za inšpiratívny. Tu si pravdepodobne Horák osvojoval metódu výnimočnosti, cez ňu prekračoval hranice reality i fikcie, vnímal človeka v jeho jedinečnosti, neopakovateľnosti, rýdzosti, neobsiadnuteľnosti nielen okolím, ale aj samým sebou. *Medzivojnový muž* (1984) sa výrazne vydeľoval z dramatiky osemdesiatych rokov. Viacnásobné kódovanie, variovanie tej istej situácie, prenikanie hraníc reálneho fiktívnym, viacnásobná optika nazerania na problém, to boli znaky, ktoré ho ukotvovali v novej moderne. Rovnako ako fragmentárnosť, od ktorej sa odvíjajú takmer neviditeľné nitky ľudských príbehov, ukladajúce čiastkové jednotlivosti do mozaiky času a priestoru. Horák nepatrí medzi dramatikov, ktorí prísne vedú hranice pri využívaní vyjadrovacieho aparátu jednotlivých literárnych druhov. Rýdzo divadelné postupy sa uňho stretávajú s takými, ktoré majú pôvod v poézii, či próze. Nielen preto, že takýto spôsob vyjadrovania je vlastný postmoderne, na ktorú sa Horák v rovine filozofickej i estetickej napojil. Dôvod je hlbší. Aj takto Horák vracal slovenskú drámu k bohatosti, mnohorakosti. Okliešťovaný vyjadrovací aparát drámy však spätne podmienil chudobnosť divadelnej reči. Výsledkom tohto stavu bola šedivosť, priemernosť, prvoplánovosť. Horákova *Džura* (1967) tvorí jeden zo zlomov v slovenskej dramatike, v ktorom bol daný stav prekonávaný. Aj keď na pôde amatérskoho divadla, slovenská dráma touto hrou zachytila tvorivé pohyby dramatickej tvorby vo svete, ktoré vo väčších či menších intervaloch nachádzali v ďalších desaťročiach odozvu aj u iných dramatikov a v iných dielach.

Teatrológom sa nedarilo zaznamenať a pomenovať to, čo kvasilo a vydávalo prvé plody na periférii divadelného diania, resp. mimo jeho centra Bratislavy. Veľa rozpakov

⁸ Encyklopédia slovenských spisovateľov. Bratislava, Obzor 1984, s. 204, 205.

vzbudzujú aj ich hodnotenia tvorby spojenej s Uhlárom, Štepkom, Klimáčkom. Viac šťastia mal len Karol Horák, ktorého tvorbu od počiatkov mapoval Vladimír Štefko, posudzoval ju z aspektov odkrývajúcich jedinečnosť tvorivých prostriedkov a postupov. *Encyklopédia dramatických umení na Slovensku*, na ktorej vzniku sa podieľal tím teatrologov, dokonca ani len nezaregistrovala meno Viliama Klimáčka, dramatika, ktorý už v období svojho nástupu patril k výrazným talentom, a neskôr, v čase tvorivej zrelosti, ho práve jeho talent priradil ku kľúčovým zjavom slovenskej dramatickej spisby. Dobová kritika prekvapivo to, čo bolo výrazným znakom modernej drámy vo svete, u Klimáčka označovala za neschopnosť vybudovať dramatický text. Fragmentácia sa vymykala jej skúsenosti, pochádzajúcej z poetiky socialistického realizmu. K realite sa Klimáček vyjadroval s otvorenosťou, ale nie transparentne, prvoplánovo. Pretavoval ju do umeleckých obrazov, v ktorých akoby zdanlivo ustal pohyb. Svedčili viac o stave, ako o procese, ktorý ho vyvolal. Nestávame sa ani svedkami hlbokých duševných poryvov postáv, ale skôr ich výsledným znecitlivením, umožňujúcim dokonca odstup, z ktorého sledujú vlastné osudy i osudy tých naokolo. Ak hry zo socialisticko-realistického prúdu obchádzali vnútorný svet človeka, Klimáček akoby v istom predstihu svojou tvorbou pre divadlo prinášal výsledky jeho odľudštenosti, straty individuality, podriadenia sa kolektívnemu vedomiu a svedomiu v plnom rozsahu. Aj keď Klimáčkove tvorivé aktivity boli spojené s ochotníckym divadlom, signalizovali ďalšie cesty vývinu slovenskej drámy, stali sa pre ňu inšpiratívnymi. Klimáčkove texty z tohto obdobia – *Koža* (1986), *Poveternostná situácia* (1988), ale aj texty, ktoré napísal spolu s Ivanom Mizerom – *Vestpoketka* (1985), *Osídla mladého muža* (1986) a iné majú pevné miesto nielen v jeho dramatike, ale aj dramatickej spisbe osemdesiatych rokov.

Kým socialisticko-realistické diela negovali vnútorný svet človeka, Klimáčkove svedčili o výsledku tejto negácie, dramatik Stanislav Šteпка sa do tohto sveta ponára, mení ním optiku nazerania na vzťahy, ideály, istoty. Tvorba S. Šteпка výrazne narúšala uniformitu drámy aj na iný spôsob. Tých, ktorých socialistická dráma a divadlo povýšili na ideál, Šteпка včleňuje do kontextov, ktoré ho preverujú, majú osvedčiť jeho človečenkosť, ľudský rozmer. Z hrdinov socializmu, z ideálov, ktoré vytvorili, sú odrazu poľutovaniahodné figúrky. Od sveta ľudí sa vzdialili, socialistická vidina sa im rozplynula. Smiešnymi sa stávajú vo chvíli, keď jednu vidinu nahradí iná, rovnako zradná a pomínutelná. Typológia postáv Štepkových hier je osnovaná na polarizácii vlastností: dobrá – zlá, tragická – komická. V Štepkovom človeku sú prítomné obe sily, jeho povahopis nie je poznamenaný jednoznačnosťou. Práve takéto rovnocenné rozvrstvenie síl mu umožňuje viesť dramatické zápasy vo vnútri človeka i so svojím okolím. Z nich vyrastá konfliktnosť Štepkových hier. Hrany konfliktov sú obrúsené, k otvoreným vyostreným zápasom nedochádza. Charakter konfliktu je odvodený, motivovaný aj vtedajšou Štepkovou filozofiou, čitateľnou z jeho diela, že zlo v človeku nemusí byť trvalé, má nádej na zmenu, tak ako dobro nie je bezvýhradné, ale čas od času ho naštříbľí ľudská slabosť, nedokonalosť. Vďaka tomu, že konflikt nevedie centrálnne, spravidla nepoznamenáva celú výpoveď, má skôr parciálny charakter, Štepkove hry nesú znaky uvoľnenej kompozície. Šteпка nereguluje prísne tok svojich myšlienok, emócií, inšpirácií, nepodriaduje ich dôsledne dramatickosti. Dáva im slobodne vyniesť. V jeho tvorbe rezonujú odozvy postmodernis-

tických zápasov po slobode, odmietania limitov v mene uvoľnenia toku myšlienok, emócií, v Štepkovom prípade predovšetkým inšpirácií. Ale jeho dielo s nimi spája aj striedanie hovorených a slovných partov, prepájanie tzv. vysokého a nízkeho umenia. Sprítomňujú sa skôr cez spôsob komponovania výpovede ako cez rovinu filozofickú. Pre štepkovskú apokalypsu ešte nedozrel čas, ale obava o človeka na rozdiel od jeho autorských počiatkov je už zreteľná. Štepkova tvorba je zviazaná predovšetkým s *Radošinským naivným divadlom*, ktoré sa v r. 1970 presťahovalo do Bratislavy. Súpis inscenovaných Štepkových hier je bohatý. Medzi divácky najúspešnejšie patrili *Človečina* (1971), *Slovenské tango* (1979), *Kúpeľná sezóna* (1980), *Pavilón B* (1984), *O čo ide* (1985), *Ženské oddelenie* (1987), *Lod' svet* (1988). Pre *Divadlo pre deti a mládež* v Trnave napísal tri hry o slovenskej prítomnosti i minulosti: *Ako som vstúpil do seba* (1981), *Ako sme sa hľadali* (1983), *Ako bolo* (1984). Veselo i smutne v nich prehovoril aj na tému, ktorá sa vinie celou jeho tvorbou – malosť a veľkosť v človeku, malosť a veľkosť človeka. Ak v socialistickorealistických dielach je priechodné len to veľké, u Štepku, identicky so životom, je priestor otvorený pre oboje, aby si obhájili svoje právo na existenciu.

Ak sa niektoré Solovičove hry vyjadrovali k okrajovým spoločensko-politickým problémom, kritika autorskej dvojice Milan Lasica a Július Satinský smerovala k podstate javov, ktoré sprevádzali dobu budovania socializmu a rúcania všetkého, čo mu stálo v ceste. Rozdielny prístup k problémom im predurčil aj rozdielne osudy. Kým Ján Solovič bol odmeňovaný významnými poctami a funkciami, bohato uvádzaný slovenskými divadlami, Lasica a Satinský sa po zrušení *Divadla na korze* stali členmi divadla *Večerní Brno*, v r. 1972–1978 členmi spevohry a až od r. 1978 členmi činohry *Novej scény* v Bratislave. S týmto rokom je spojený aj vznik ich hry *Náš priateľ René*. Bajzovský príbeh svetom blúdiaceho hrdinu oživil cez presahy k rokom sedemdesiatym mnohé z toho, čo v našich životoch chýbalo – fantáziu, slobodu myslenia a pohybu, možnosti komunikovať bez obmedzení s ľuďmi i so svetom. *Deň radosti* z r. 1986 už otvorene prehovoril na témy tabuizované socialistickým umením. Oslobodený od všetkých limitov tvorby prehovoril o tom, čo bolo v človeku umŕtvované – o svedomí a morálke. *Deň radosti* tvoril pre slovenskú drámu jeden z kľúčových bodov, ktorý jej pripomínal skutočnú podstatu, spätosť s umením. Aj ním sa divadlo dostávalo z bludísk, v ktorých bolo nástrojom budovania socializmu, jeho ostatné funkcie sa stali druhoradými.

Slovenská dráma sedemdesiatych a osemdesiatych rokov je typologicky, aj autorským zázemím členitá. I keď viaceré hry ešte len čakajú na svoje uvedenie, v nejednom prípade boli kvality hier skresľované režimu naklonenými teatroológmi, alebo boli vedome vytesňované na perifériu záujmu. Ak zoberieme do úvahy, že LITA vydávala ročne okolo dvoch desiatok slovenských titulov pre profesionálne i ochotnícke súbory, stav slovenskej drámy sa nám nemusí v danom období zdať až taký kritický. Ale priniesol aj celý rad hier, ktoré neboli uvedené a publikované len preto, lebo sa nestotožňovali s tvorivým programom, záväzným a stráženým kultúrnymi ideológmi. Totalitný systém, ktorý postupne ovládol aj oblasť drámy a divadla, sa výrazne podpísal aj pod osudy ďalších dramatikov. Sľubne sa rozvíjajúci talent Igora Rusnáka, na ktorý upozornil hrou *Líšky, dobrú noc* (1964), sa nepodriadil okliešťujúcim normám socialistického realizmu a zo slovenskej dramatiky sa vytratil. Svoje umelecké ambície preniesol do oblasti fil-

movej a televíznej scenáristiky. Podobný osud postihol aj talent Ľudovíta Filana. Nezopakoval už úspech *Žolíka* (1961) a *Motýľov* (1962). Sústredil sa na oblasť filmovej scenáristiky. Dramatik Ján Kákoš v *Dome pre najmladšieho syna* (1974), *Pred brieždením* (1975), *Na každej koľaji nádej* (1977) už nezopakoval domáci i zahraničný úspech *Mohérového plédu* (1967). Ani Štefan Martin Sokol si už nezopakoval úspech svojho debutu *Rodinná slávnosť* (1971). Obdobie rokov 1970–1989 je plné rozporov. Čas, odstup ich odkryje, v plnosti obsiahnu všetko to, čo predstavovalo životodarnú silu pre slovenskú drámu a čo ju umŕtvovalo.

SUMMARY

The author follows Slovak drama in the years when Socialist Realism was violently introduced into its organism. Due to its influence it was left outside the main development streams in the world. B. Čahojová records consequences that this process left behind itself in the dramatic works. She pays attention first of all to twenty years long absence of the playwright Peter Karvaš in Slovak theatres and to the violent end of the activity of the theatre Divadlo na Korze. Two chain links through which Slovak drama and theatre had by them been crystallized the most apparently started to vanish from the official theatre life.

The author demonstrates on the particular works the basic signs of Socialist Realism. She pays attention to the simplifying starting points, to negation of human individuality, to the loss of identity and to reducing of the right of free expression.

Along with the stream of Socialist Realism which was given the space in the centres of theatre activity there was formed also a stream in which we encounter with returns to Modernism and with permeating of its streams into the works of the Postmodernists. B. Čahojová records the way in which Slovak drama matured in this stream. It was coming back to the more complicated terminology. It reflects phenomena which formed and deformed man. They caused uprootedness of man, his inability to communicate. She states that whereas at the turn of 1980s and 1990s Socialist Realism is dying away, drama influenced by postmodern thinking experiences its boom. Slovak drama connected more intensively with the development of drama in the world through the works of the Postmodernists. It became an equal partner for the theatre circles.