



## ZMENY MOCI A POLITICKÉ PREVRATY V HRÁCH JÚLIUSA BARČA-IVANA DIKTÁTOR, NEZNÁMY A VEŽA

DAGMAR KROČANOVÁ

Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

**Abstrakt:** Príspevok sa zaoberá tromi hrami Júliusa Barča-Ivana (*Diktátor*, *Neznámy*, *Veža*), ktoré spája téma politiky a moci. Pozornosť venuje stvárneniu prevratov a paradoxom prevzatia moci, ako i zmene vodcovstva počas nich. Sústreďuje sa najmä na tému, dej a postavy, ale tiež na spôsob utvárania repliky a dialógu, ktoré vypovedajú o posune v Barčovej-Ivanovej dramaticke medzi rokmi 1937 a 1947. Všetky tri skúmané hry sú poznačené historickým pesimizmom, ktorý súvisel s uplatnením náboženského pohľadu na dejiny, a v čase svojho vzniku boli alternatívnou dobového spoločensko-politického smerovania.

**Kľúčové slová:** Július Barč-Ivan, *Diktátor*, *Neznámy*, *Veža*, slovenská dráma, téma dejín v dráme

Napriek často konštatovanému antimimetickému charakteru, náboženskému východisku a popieraníu realistickej poetiky, tvorba Júliusa Barča-Ivana<sup>1</sup> (1909 – 1953) reflektovala politické a spoločenské udalosti tridsiatych a štyridsiatych rokov 20. storočia. Tvrdiť to možno i v prípadoch jeho najlepších hier z prvej polovice štyridsiatych rokov, v ktorých je v popredí subjektívna realita a ktoré majú komornejší ráz, ako napríklad *Matka* (1943) alebo *Dvaja* (1945).<sup>2</sup>

Príspevok sa orientuje na Barčove-Ivanove hry *Diktátor*, *Neznámy* a *Veža*, ktoré boli doteraz interpretované a inscenované menej než iné drámy.<sup>3</sup> Spája ich téma poli-

<sup>1</sup> Z hľadiska dejín drámy sa tvorba Júliusa Barča-Ivana skúmala buď v súvislosti s expresionizmom (RAMPÁK, Zoltán. *Július Barč-Ivan. Štúdie o dramatickej tvorbe*. Martin : Osveta, 1972; RAMPÁK, Zoltán. *Variácie Júliusa Barča-Ivana*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973), alebo ako ideová a modelová dráma, teda jedna z nosných vývojových línií štyridsiatych rokov 20. storočia (KUSÝ, Ivan. *Dráma ideí a modelových situácií*. Július Barč-Ivan. In *Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918 – 1945*. Bratislava : VEDA, 1984, s. 780 – 795), prípadne sa precizovali psychologické a spirituálne východiská Barčovej-Ivanovej tvorby (VANOVIČ, Július. *Východiská k Júliusovi Barčovi-Ivanovi*. In *Slovenské pohľady*, 1968, roč. 84, č. 12, s. 20 – 33; VANOVIČ, Július. *Katastrofické povojnové drámy Júliusa Barča-Ivana*. In *Slovenská literatúra*, 1991, roč. 38, č. 2, s. 81 – 92; VANOVIČ, Július. *Cesta samotárova. Esej o Júliusovi Barčovi-Ivanovi*. Martin : Matica slovenská, 1994; tiež MARKOVÁ, Zdenka. *Motívy kresťanstva v tvorbe Júliusa Barča-Ivana*. In *Duchovný rozmer slovenského divadla a drámy* (ed. Miloš Mistrík), Bratislava : KDF SAV a MK SR, 1999, s. 41 – 46; MARKOVÁ, Zdenka. *Dramatik filozofom*. In *Javisko*, 2001, roč. 33, č. 4, s. 8 – 11), ako aj nadväznosť na rôzne európske myšlienkové prúdy (napr. viaceré štúdie Júliusa Pašteku, ale najmä PAŠTEKA, Július. *Problémový dramatik Július Barč-Ivan*. In *Pohľady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku I*. Bratislava : NDC, 1998, s. 430 – 460; tiež Viery Žemberovej a iných).

<sup>2</sup> Hru *Matka* možno vnímať i cez napätie medzi otcovským a materinským princípom (mužským a ženským), pričom hatenie či obetovanie ženského a materinského princípu nadobúda v čase vojny zásadné významy. Hra *Dvaja* sa zasa dá interpretovať (aj) v súvislosti s problémom viny a trestu za zabíjanie a násilie, ktorý sa intenzívne riešil v práve i filozofii po 2. svetovej vojne.

<sup>3</sup> Premiéra hry *Diktátor* v Slovenskom národnom divadle v Bratislave v réžii Jána Jamnického bola pôvodne avizovaná na 11. 3. 1938. *Neznámeho* inscenovalo Slovenské komorné divadlo v premiére 27. 5. 1944 v réžii Andreja Bagara a Jána Martáka. Hru uviedlo aj Krajské divadlo v Nitre v roku 1969 v réžii Karola

tiky a moci, teda vládnutia či vodcovstva v istej historickej konštelácii. Každá z nich vznikla v inej spoločensko-politickej situácii a každá z nich mala byť alebo bola inscenovaná v inom divadelnom súbore na Slovensku. Hra *Diktátor* je z roku 1937, uviesť ju malo SND v Bratislave v sezóne 1937/1938, napokon bola z repertoáru stiahnutá na príkaz cenzora. Knižne vyšla až v roku 1981.<sup>4</sup> Na hre *Neznámy* začal Barč-Ivan pracovať začiatkom štyridsiatych rokov<sup>5</sup>, dokončená, inscenovaná i publikovaná bola v roku 1944 v Martine. Hru *Veža* z roku 1947 uviedlo Národné divadlo v Košiciach, knižne vyšla o rok neskôr.

Cieľom príspevku je precizovať Barčovo-Ivanovo nazeranie na mocenské zlomy v dejinách. Budeme sa preto venovať tematickej a dejovej rovine jeho troch hier, ako aj prípadným rozdielom medzi nimi. Pozornosť budeme venovať stvárneniu prevratov a paradoxom prevzatia moci, ako i zmene vodcovstva počas nich, pričom popri jednotlivcoch disponujúcich mocou nás bude zaujímať aj dav či masa ako dramatická postava a spôsob jej reflektovania, prípadne ovplyvňovania udalostí. Téma, dej i postava Barčových-Ivanových hier sú však len pomocnými kategóriami pri sledovaní premeny autorít a moci v spoločnosti. Primárnou úlohou príspevku je sledovanie spôsobov utvárania repliky a dialógu v uvedených troch hrách.<sup>6</sup> Cieľom je pomenovať, ako sa jazyková zložka v jednotlivých etapách mení a podieľa na utváraní významov, teda aký posun nastáva v Barčovej-Ivanovej dramatiky medzi rokmi 1937 a 1947. Jazyková realita hry *Diktátor* zostala verejne nevyznená, takže v tomto prípade pracujeme skôr s predstavou neprítomnosti alebo len implicitnej prítomnosti hry v spoločenskom povedomí; v prípade hier *Neznámy* a *Veža* sa jazyková realita transformovala do divadelnej výpovede. Zaujímať nás preto bude aj predpokladaný spoločenský dosah divadelnej komunikácie.

Všetky tri spomenuté Barčovo-Ivanove hry sa odohrávajú v bližšie nešpecifikovanom prostredí. Hra *Diktátor* voľne poukazuje na juhoeurópske (španielske alebo talianske) prostredie: v čase jej napísania a plánovaného uvedenia boli v Taliansku i Nemecku pri moci fašistické strany a v Španielsku prebiehala ničivá občianska vojna. Španielsky zápas o demokraciu výrazne rezonoval v zahraničí, vrátane vtedajšieho Československa. Hra *Neznámy* je situovaná do minulosti, do mesta spravovaného mestskou radou pozostávajúcou z príslušníkov miestnej šľachty alebo zámožných remeselníkov. *Veža* sa odohráva v biblických dobách po potope v meste postavenom tzv. novými ľuďmi. Priestorové situovanie je vo všetkých troch hrách viac-menej

Spišáka a SND v Bratislave v roku 1995 v réžii Pavla Haspru. Hra *Veža* bola inscenovaná len raz, s premiérou 20. 9. 1947 v Národnom divadle v Košiciach, v réžii Andreja Chmelka.

<sup>4</sup> Vo výbere *Dielo 2*. (Ed. Ján Števíček). Bratislava : Tatran, 1981, s. 89 – 158.

<sup>5</sup> Ako uviedol autor v rozhovore v Národných novinách v júni 1944, *Neznámeho* začal písať po *Mastnom hrnci*, keď vážne ochorel. Pôvodne mala hra pozostávať z deviatich obrazov, pričom jeden bol uvedený v podobe rozhlasovej hry (BARČ-IVAN, Július. Polhodinka u autora. In *Súborné dramatické dielo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2001, s. 472. ISBN 80-85 455-98-6).

<sup>6</sup> Takýto výskum sa odvíja od zistení štrukturalistov. Zoltán Rampák vo svojej monografii uvádza: „Náš postup sa bude uberať od dialógu ako najzákladnejšej zložky dramatickej výstavby cez zložky motivické k dramatickým osobám a dejú a vyústí napokon do úvahy o mysliteľskej stránke Barčových hier.“ (RAMPÁK, Zoltán. *Július Barč-Ivan. Štúdie o dramatickej tvorbe*. Martin : Osveta, 1972, s. 11). Z hľadiska sledu argumentácie je náš postup opačný než Rampákov. Pred Rampákom, už v štyridsiatych rokoch 20. storočia, sa štrukturalnej analýze hry *Neznámy* venoval Peter Karvaš v *Úvode do základných problémov divadla* (Turčiansky Sv. Martin, 1948, s. 175 – 180). Teoretickému výskumu dramatického dialógu sa venoval tiež Jozef Mistrík (*Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979) a iní (napr. autori *Teórie dramatických umení*. Bratislava : Tatran, 1981).

zhodné: dej sa odohráva na mieste rozhodovania a výkonu moci – vo vládnom paláci (*Diktátor*), v radnej sieni (*Neznámy*), resp. na otvorenom priestranstve slúžiacom pre verejné zhromaždenia (*Veža*). Z tohto „epicentra moci“ vodcovia komunikujú rozhodnutia masám.

Z časového hľadiska sa spomenuté tri Barčove-Ivanove hry postupne posúvajú od viac-menej súčasnosti do stále vzdialenejšej minulosti. Vďaka tomu nadobúdajú čoraz abstraktnejší ráz a smerujú k symbolicko-alegorickým významom. Z hľadiska času udalostí jedine *Neznámy* dodržiava jednotu času, teda dej nepresiahne 24 hodín – príznakovo od predpoludnia do svitania nasledujúceho dňa. Krátkosť diania znásobuje napätie: postavy musia vo vyhrotenej situácii dospieť k zásadnému štátnickému rozhodnutiu. V prípade oboch „rámcujúcich“ hier, teda *Diktátor* a *Veža*, sa stvárnajú dejiny a striedanie epoch: čas nadobúda historickú šírku až panoramatický záber. Medzi jednotlivými dejstvami uplynie rok, resp. v prípade *Veže* ešte dlhšia doba. Posilnenie epického prvku v týchto dvoch hrách by mohlo ísť proti dramatickému účinku, ten sa však vo všetkých troch hrách zachováva vďaka opakovaným rýchlym premenám síl a mocenských koalícií. Posilňuje sa tak aj dojem nestability a prechodnosti diania.

Hra *Diktátor*<sup>7</sup> témou voľne pripomína drámu *Biela nemoc* (1937) od Karla Čapka (1890 – 1938).<sup>8</sup> Obe diela spája myšlienka večného mieru. V závere hry *Diktátor* predstaviteľia vojenskej moci túto myšlienku verejne poprú, avšak zomierajúci protagonista verí, že myšlienka prežije v masách.

„Tereno: ... Večný mier nemôže byť v srdciach ľudí. Veliteľova myšlienka padá...

Diktátor: Ty cigániš! (Vytrhne sa Ministrovi vojny. Beží k mikrofónu.) Ona nesmie padnúť! (Pri mikrofóne, drží si Terena, aby nemohli streliť na neho.). Národe môj, ona žiť musí... (úžasný krik davu).

Tereno (vytrhne sa mu z rúk, výstrel).

Diktátor (padá, zdvihne sa ešte): Tam... v nich... už žije. (Zomrie.)

Opona“<sup>9</sup>

Hra *Diktátor* teda v druhej polovici tridsiatych rokov, v čase eskalovania napätia a hroziaceho celosvetového vojnového konfliktu, upozorňovala, že pozadím zbrojenia a vedenia vojny sú ekonomické záujmy a osobné ambície militantne založených jednotlivcov. Razením myšlienky večného mieru popierala dobovú propagandu, ktorá hľadala ideologické zdôvodnenie pre vojnový konflikt. Hra navyše poukázala na to, že odlišné ideologické východiská môžu vyústiť do rovnakej militantnosti. Pôvodný *Diktátor* je odchovancom revolúcie, po prevzatí moci však pripadá málo radikálny tak anarchistom, spomedzi ktorých vyšiel, ako aj príslušníkom vojska vo

<sup>7</sup> Názov hry môže evokovať aj film *The Great Dictator* v hlavnej role s Charlie Chaplinom, ktorý paroduje vodcu pripomínajúceho Hitlera, ale tento vznikol až v roku 1940.

<sup>8</sup> V oboch článkoch, ktoré Barč-Ivan adresoval „pánu cenzorovi“, spomína aj Karlovu Čapkovu hru *Biela nemoc*, konkrétne, že táto hra cenzúre neprekážala. Barč-Ivan to uvádza na dokreslenie nepochopiteľnosti cenzorovho rozhodnutia. „Ale ani mňa, ani iných nepresvedčíte, že jej hlas [hlas hry – pozn. D. K.] by mohol prekričať rozkaz, ktorý dávajú iní. (...) Inak by ste boli zakázali na Slovensku i predstavenie Čapkovkej Bielej nemoci.“ (BARČ-IVAN, Július. Smútok nad hrou, ktorá sa nehrala (Adresované pánu cenzorovi). Cit. podľa *Súborné dramatické dielo*, s. 231). „(...) keď bola zakázaná moja hra, nebola zakázaná iná hra, hra vynikajúceho, dnes už nebohého českého spisovateľa, ktorej hlavná myšlienka, večný mier, bola vedúcou myšlienkou aj v mojej hre. Prečo? Neviem.“ (BARČ-IVAN, Július. Preč s rukou, pán cenzor! Cit. podľa *Súborné dramatické dielo*, s. 233).

<sup>9</sup> BARČ-IVAN, Július. *Diktátor*. In *Súborné dramatické dielo*, s. 230.

vláde. Anarchisti ho zabijú a jeden z nich prevezme Diktátorovu identitu, až napokon v závere hry počas vojenského prevratu zabijú i falošného Diktátora – znamená to, že extrémne krídla politického spektra sa radikalizujú rovnako.

Jedným z najzaujímavejších miest Barčovej-Ivanovej hry je posun, ku ktorému prichádza pri osvedčenej dramatickej stratégii zámeny postáv. Postava stráca individualizačné črty a identifikuje sa s funkciou, úlohou, čo je prejavom jej odosobnenia, odludštenia, uniformizovania. Nie je koncipovaná ako odlišiteľná a jedinečná<sup>10</sup>; nemá „vlastnú tvár“. Barč-Ivan nepredpokladá využitie masky (tento prostriedok by pravdepodobne pôsobil priveľmi prvoplánovo a štylizovane), ale uvádza motív bábkky. Manželka pôvodného Diktátora, s ktorou sa nový Diktátor rozviedol, pri stretnutí s ním hovorí o „mŕtvom stroji“ a o „bábke“: „Nie, veď i vy ste len bábkou ako ja. Niekto si pohráva s nami a díva sa na nás a usmieva sa nad nami... sme iba ľudia, bábky s rozbitými srdcami, ktoré si nikdy, nikdy nezahojíme.“<sup>11</sup> Replika Ministra vnútra zdôrazňuje ešte zaujímavejší moment pasivity a poddajnosti: „... musíte napred. Nie vy, tá myšlienka vo vás. Tá rozkazuje, velí, strhuje, unáša ani vír. Je to chvíľa, v ktorej stvorené zvládne stvoriteľa a urobí z neho svoju bábku.“<sup>12</sup> Znamená to, že vodca sa síce snaží uplatňovať svoju vôľu, je však viac nesený súhrou okolností a zámerov ľudí vo svojom okolí. Ak v hre vystupuje postava, ktorá plní funkciu niekoho iného, i jej jazyk môžeme považovať za naučený, nevlastný: postava nevykondičkuje to, čo je jej bytostným prejavom, ale to, čo jej náleží povedať (i preto azda rezignuje na súkromnú sféru, v ktorej sa predpokladá väčšia autenticita a intimita). V hre však viackrát odznie pravé meno falošného Diktátora (Guilermo Menotti), akoby sa skutočná identita postavy a jej odlišiteľnosť uchovávala práve prostredníctvom mena.

Dej hry *Diktátor* sa dá vnímať ako tradičné striedanie hry a protihry: falošný Diktátor sa snaží o nahradenie vojenského priemyslu mierovou výrobou, a zároveň čelí tlaku zo strany bývalých stúpcov-anarchistov i príslušníkov armády. Jeho situáciu sťažuje nelegálny nástup k moci (zabitie pôvodného Diktátora). Vyzradenie tohto tajomstva vedie k strate podpory dôstojníkov osobnej stráže a je začiatkom jeho konca. Barč-Ivan používa stratégiu odďaľovania rozuzlenia – najprv, na konci druhého dejstva, je zavraždený minister vnútra a tesne pred finále aj Diktátorov hlavný odporca, generál Alonzo. Až po ňom náhle a akoby náhodne zomiera aj Diktátor. Správu o ministrovej smrti Diktátor svojho času okomentoval lakonicky: „Ale... ale to bola len vedľajšia osoba. Hrdina hrá ďalej... Až do konca.“<sup>13</sup> Túto repliku môžeme vnímať aj ako zdivadelnenie politiky – ako paralelu medzi hereckým a politickým pôsobením, medzi divadelným predstavením a výkonom politickej funkcie.

V závere tretieho dejstva sa koná verejné zhromaždenie, počas ktorého sa má odohrať vojenský puč. Barč-Ivan tu v autorských poznámkach predpokladá využitie mikrofónu – technicky reprodukováný hlas sa stáva ďalším prostriedkom odčudzenia a odosobnenia. Ministri sa na adresu davu väčšinou vyjadrujú s dešpektom („luza“), zatiaľ čo pre Diktátora je to „môj národ“. Reakcie davu sú sprostredkované

<sup>10</sup> Zložka určenosti a redukované čít postavy na základné sa teda presadzuje oveľa viac než zložka spontánosti a psychofyzickej jedinečnosti. Pozri napr. PALKOVIČ, Pavol. *Dráma – divadelná hra*. In *Teória dramatických umení*. (Ed. Rudolf Mrlian). Bratislava : Tatran, 1981, s. 119.

<sup>11</sup> Tamže, s. 209 a 210 – 211.

<sup>12</sup> Tamže, s. 217.

<sup>13</sup> Tamže, s. 218.

v autorských poznámkach cez rôznu intenzitu zvuku (hlas zvonku, celý zástup kričí, obrovský rev, jednotlivé výkriky, výkriky, úžasný krik), resp. cez živelné skupinové konanie (dav vtrhne do foyeru, dav sa obracia proti anarchistovi. Bijú ho.).

Témou ďalšej Barčovej-Ivanovej hry o moci a autorite *Neznámy* (1944) je rozhodnutie (v) o viere: radní páni sa majú v krátkom čase rozhodnúť, či neznámeho, ktorý sa objavil v meste, zapovedia, alebo prijmú ako Božieho syna. Prijatie Neznámeho by znamenalo, že radní páni poprú predstavu o vlastnej nadradenosti a vzdajú sa moci, teda že budú súhlasiť s novým sociálnym poriadkom, ktorý by bol spravodlivejší voči chudobným. Napokon Neznámeho odmietnu, pretože nekoná tak, ako očakávajú: nekáže, nekoná zázraky, nezjavuje svoju moc, len mlčí a jeho prítomnosť radikalizuje chudobu. Odmietnutie Neznámeho potvrdzuje ich vlastné patricijské výsady i s rizikom, že možno neodmietli falošného proroka, ale Božieho syna. Barčova-Ivanova hra teda vypovedá o zotrvačnosti svetskej moci, o pretrvávanií nerovnosti a o rezignácii na myšlienky kresťanského socializmu. Ak hra *Diktátor* naznačila, že večný mier nie je možný, tak *Neznámy* ukazuje, že ani spravodlivá spoločnosť nie je uskutočniteľná: v spoločnosti i dejinách budú vždy vojny i sociálna nerovnosť.

Hra *Neznámy* je vystavaná na dualite známeho, sloвне vyjadreného, prítomného, aktívneho konania a neznámeho, mlčiaceho, neprítomného, pasívneho bytia. Prítomnosť Neznámeho vyvolala v radných pánoch emočný otras – pociťujú úzkosť z možnosti vlastného zániku. V priebehu hry sa táto obava stráca: veria, že budú žiť – prikláňajú sa teda k životu v známej predstave, nie tomu životu, ktorý azda núka *Neznámy*. V bulletine k inscenácii v Slovenskom komornom divadle v Martine dramatik uviedol: „Človek sa cíti nesmierne slabý, keď nie je daná možnosť kompromisu v jeho vnútornom alebo vonkajšom živote. Ale keď ho ženie úzkosť, strach, vypočítavosť a sebeckosť, ľahšie povie nie ako áno. A myslí si, že je znovu silný.“<sup>14</sup>

Dej *Neznámeho* je vystavaný viac-menej na protihre zo strany radných pánov vedených Mešfanostom – na odtlačaní vplyvu Neznámeho. Mešfanosta použije viaceré prostriedky na to, aby uchoval doterajšiu moc: dosiahne súhlas ostatných s absolútnou vládou, vytvorí účelové spojenectvo s vodcom chudoby Leniom, povolá kráľovské vojsko, dá Neznámeho uväzniť a bičovať, vystaví ho súdu – ale len čo presvedčí ostatných o jeho bezvýznamnosti, dá ho prepustiť. Mešfanosta totiž ako jediný vie, že *Neznámy* prináša myšlienku inej moci. Ako jediný z radných pánov pocíti aj vládu Neznámeho nad smrťou a životom, keď pri nepokojoch zabijú jeho dcéru. „I ja viem, že nie je to chorý alebo diablom posadnutý, ale že o ňom hovoril anjel. Lenže vidím jasne a vidím ďalej ako vy. A rozmýšľam. Myslím na neho a neoslňuje ma iba jeho svätožiara. Myslím aj na to, čo by vstúpilo spolu s ním do nášho života, keby sme mu odovzdali vládu v tomto meste. (...) *Neznámy* prichádza ako burič. Pobúril ľud, postavil sa proti moci a proti zákonom nášho mesta. (...) Kraľovať a stavať nedá sa láskou. Kraľovať, to znamená krv, bolesť a plač, budovať, to znamená kľatby a znoj, a nad tým všetkým víťazne sa usmievať môže iba moc.“<sup>15</sup> Mešfanostova záverečná replika zdôrazňuje, že *Neznámy* môže zvíťaziť až vtedy, ak sa utrpením pripodobní človeku. Dramatik akoby viac zdôrazňoval ľudskú skúsenosť – zakúšanie bolesti a všednosti života – než nadprirodzené kvality nositeľa novej náboženskej myšlienky.

<sup>14</sup> BARČ-IVAN, Július. *Neznámy* [informácia z bulletinu k inscenácii v SKD v Martine v roku 1944]. In *Súborné dramatické dielo*, s. 418.

<sup>15</sup> Tamže, s. 444.

Prítomnosť Neznámeho podnecuje túžby mestskej chudoby. Dav túži, aby ho viedol Neznámy a prípadne Lenius. Mešťanosta pri záverečnom pokuse o vzburu chudoby prinúti Lenia, aby vyhlásil, že Neznámy už mesto opustil, a že vzburu čoskoro príde potlačiť kráľovské vojsko. Reakcie davu sú v štrnástom a šestnástom výstupe tretieho dejstva priblížené v autorských poznámkach cez výkriky jednotlivcov i skupinové: „... Sláva, sláva... Hlas: Chceme vidieť Neznámeho. Z diaľky výkrik: Neznámy... Neznámy.... Potom dav: Smrť Mešťanostovi“, ktoré sa napokon menia na „Výkriky sklamaní, hrôzy a úžasu... Odkiaľsi zďaleka: Nie! Nie! (...) Výkriky: Nevrátíme sa! Pomstíme sa! (...) Krik, kliatby a plač, zástup sa pohne. Výkriky zúfalstva a nenávisti (...) Dlhšia pauza. Zvonku počuť ešte výkriky: Smrť Neznámemu... Zradil... Zradil...“<sup>16</sup> Dav sa správa živelne a nevedome a v krátkom čase obracia svoju nenávisť z osoby Mešťanostu na postavu Neznámeho.

Hra *Neznámy*, rovnako ako *Diktátor*, obsahuje zaujímavý moment rozporu medzi javovou stránkou a podstatou, resp. medzi znakom a vecou. Zatiaľ čo v hre *Diktátor* sa tento rozpor realizuje cez falošnú identitu (dôležité je označujúce, vec nemusí existovať), hra *Neznámy* vnáša nejednoznačnosť ohľadne Neznámeho. Predstavu o tejto neprítomnej a mlčiacej postave si čitateľ či divák robí na základe výpovedí ostatných postáv, ktoré môžu byť subjektívne skreslené. Viaceré spôsoby označovania, ktoré napriek úsiliu o presnosť nie sú adekvátnym pomenovaním veci, pripomínajú princíp viacnásobného obrazu: postava sa skladá cez paralelné tváre, pričom však zostáva hádankou (Kto je Neznámy?). Zodpovedá to avantgardným technikám rozbíjania a skladania obrazu.<sup>17</sup>

Názov hry z povojnového obdobia *Veža* (1947) evokuje príbeh o stavaní babylonskej veže<sup>18</sup>, teda sa môže chápať ako paralela k Biblii, ako výstraha pred pýchou a nesevornosťou. Barčova-Ivanova hra korešponduje s biblickým príbehom najmä s výstavou medzi pokoleniami. Cez postavu Staviteľa prináša dobovo módnú tému umelca (dar i prekliatie tvorby).<sup>19</sup> Staviteľova ambícia postaviť po dokončení mesta aj vežu symbolicky spoluutvára hlavný dejový konflikt: zároveň so stavbou veže sa objavia tzv. starí ľudia vedení Belom a podrobia si nových ľudí. Starí ľudia uchovávajú minulosť, čo sa prejavuje najmä militantnosťou. „My máme minulosť! Nosíme ju v sebe ako strašlivé bremeno. Múdroseň a silu vekov, únavu z nich a ich kliatbu. Potopa? Dala nám tiež mnoho. Najmocnejšiu myšlienku, ktorá spravuje náš život. Jediný zákon. Zákon nenávisti.“<sup>20</sup> Mierumilovných nových ľudí považujú starí ľudia za otrokov, lebo veria, že zákon lásky ich vedie k ochraňovaniu života i za cenu straty slobody. „Nový človek je otrokom. A otrok má len jednu túžbu. Chce žiť... Otroci si predsa zvolí život.“<sup>21</sup> Kontrast medzi pokoleniami zvyrazňujú vence z bielych kvetov vs. čierne plášte a otrávené šípy. Staviteľ podnecuje nových ľudí k boju a vyzýva vodcu

<sup>16</sup> Tamže, s. 466 – 468.

<sup>17</sup> Najmä pluralizmus obrazu v kubizme, ale aj uplatnenie asociatívnosti a princípu „obrátenej hádanky“ v poetizme a surrealizme. Pozri napr. ČOLAKOVA, Žoržeta. *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Praha : Karolinum, 1999, s. 78 a n. ISBN 80-7184-629-5.

<sup>18</sup> V dobovom literárnom kontexte podobnú tému, teda rozklad a zánik dávnej ríše, zobrazila Margita Figuli v románe *Babylon* (1946).

<sup>19</sup> Július Barč-Ivan sa téme posadnutosti tvorbou venoval tiež v sérii noviel o umelcoch, ktoré v štyridsiatych rokoch publikoval časopisecky a ktoré knižne vyšli až po jeho smrti pod názvom *Úsmev bolesti* (Bratislava : Tatran, 1968).

<sup>20</sup> BARČ-IVAN, Július *Veža*. In *Súborné dramatické dielo*, s. 530.

<sup>21</sup> Tamže, s. 536.

Ofira, aby ich zbavil zákona lásky, ktorý označí za lož. Ofir, ktorý nezareagoval násilím na zmrzačenie vlastného syna, Staviteľa v závere druhého dejstva zabije. Tým síce povzbudí nových ľudí k boju za slobodu, ale zároveň zabije myšlienku, v ktorú veril. „Hľadám svetlo svojej myšlienky. Všade je tma. Víťazí nenávisť nového človeka. A kde je láska? Kde je láska?“ Tretie dejstvo obsahuje scény súdovania a trestu starých ľudí. Jediný, ktorý sa vzdáva pomsty, je Ofirov syn Ani. Hra vrcholí svárom medzi vodcami nových ľudí, ktorí sa napokon rozídu na rôzne svetové strany. Dej sa síce končí deziluzívne, záverečná Aniho replika však zdôraznením opozície medzi „teraz“ a „ale raz“<sup>22</sup> prináša kontrastnú myšlienku budúcnosti.

V hre *Veža* vystupujú traja vodcovia nových ľudí, spomedzi ktorých je v popredí Ofir, a vodca starých ľudí Bel. Tieto postavy nie sú nijako individualizované, skôr zastupujú abstraktné princípy, čo je v Barčových-Ivanových hrách častým prvkom. V druhom dejstve je zaujímavá scéna, v ktorej vodcovia nových ľudí i matka so zneuctenou dcérou vystupujú ako biele prízraky.<sup>23</sup> V autorských poznámkach sa hovorí o objavení sa prízraku, tieňov, chlade, ktorý z nich veje, aj o ich mlčaní. Podobne Matka a Lali sú „postavy podobné tieňom“<sup>24</sup>. Antický nádych sa objavuje v treste vypichnutia očí. Čitateľ alebo divák môže mať pri sledovaní deja *Veže* dojem panoramatického dejinného výseku, vzhľadom na odstup (daný aj absenciou ľudského rozmeru postáv), otázna je však miera emočného účinku.

Ak porovnáme významy Barčových-Ivanových „rámcujúcich“ hier, konštatujeme opúšťanie myšlienky pacifizmu. Zatiaľ čo hra *Diktátor* z predvojnového obdobia zdôrazňovala a obhajovala princíp večného mieru, hra *Veža* z obdobia povojnového dala princípy lásky a boja do komplementárnej pozície (až do pozície paradoxného výroku „za mier je treba bojovať“). *Neznámy* i *Veža* obsahujú výstup súdu (nad Neznámym v jeho neprítomnosti a so starými ľuďmi). Tým akoby sa do divadla dostával jeden z aspektov dobovej reality – súdy a procesy s rôznymi „nepriateľmi“ podľa povahy režimu. *Veža* je zaujímavá aj tým, že výraznejšie než jednotlivito rozlíšené dramatické postavy sú kolektívne postavy nového a starého človeka. V súlade s tým sa rozohrávajú početné davové scény.<sup>25</sup> Vo *Veži* vystupujú aj zástupy a viaceré postavy označené Človek, tiež skupiny starcov a žien. V porovnaní s hrami *Diktátor* a *Neznámy* je úloha davu, masy či zástupu zásadnejšia: sú viditeľní a počuteľní a takisto viac konajú, aj keď opäť ide o reaktívne konanie podmienené mocenskými premenami.

Invenčnosť Barčovej-Ivanovej *Veže* je práve v „polyfónnosti“. Repliky jednotlivých postáv a tradičné dialógy či monológy vyhrajujúce kontexty sú v úzadí voči celku výpovede utvárajúcemu akoby jediný kontext. Prehovor sa javí odčlenený od postavy i deja, podobne ako to pomenoval Jan Mukařovský v úvahe o premene funkcie dialógu a monológu v avantgardnom divadle.<sup>26</sup> Ďalším inovatívnym prvkom je

<sup>22</sup> „Teraz by sa nadarmo ozvali i kamene, túto vežu už nik nedokončí. Ale raz sa ozvú srdcia a ľudia rozdelení nenávisťou stretnú sa na najkrajšom úsvite, aby postavili spoločne vežu lásky.“ BARČ-IVAN, Július *Veža*. In *Súborné dramatické diela*, s. 557.

<sup>23</sup> Tamže, s. 538.

<sup>24</sup> Tamže, s. 541.

<sup>25</sup> V bulletine k inscenácii *Veže* v Košiciach v roku 1947 sa uvádza, že „bolo by pre ňu potrebné okolo sto účinkujúcich“. In BARČ-IVAN, Július. *Veža* [programový bulletin]. Národné divadlo Košice, 1947, s. 8.

<sup>26</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. Jevištní řeč v avantgardním divadle. In *Studie I*. (Eds. Miroslav Červenka a Milan Jankovič). Brno: Host, 2007, s. 411 – 414. ISBN 978-80-7294-239-8.

zapojenie Hlasu<sup>27</sup>, ktorý sa ozýva z miesta mimo javiska, čím sa divadelný priestor zväčšuje a prepája. Hlas pôsobí jednak ako ozvena diania na vnútornej rovine, teda vyjadruje fragmenty myšlienok a emócií jednotlivých ľudí, ale je aj jednotiacou silou („hlasom národa, zástupu“) s efektom monumentalizácie.

Uvádzame ukážku z tretieho výstupu prvého dejstva, v ktorej sa reprodukovujú len repliky Hlasu: „Pristúp k vodcom!/Tam je tvoje miesto!/Sláva Ofirovi!/Nimrúd!/Taris! Obráťte tváre svoje k nám!/Hovor, Ofir! Počúvame Ťa!/Sláva ti, Ofir!/Staviteľ!/Čo to vravíš?/Verili./To nie je pravda!/Hovor, Ofir!/Hovor, hovor!/Mlčte! Nech hovorí Ofir!/Tak je to pravda! Ľudia, je to pravda!/ ...“<sup>28</sup> Keď Staviteľ vysloví svoju túžbu postaviť vežu, replika Hlasu sa člení, rozbíja a cez opakovanie jednotlivých fragmentov sa pomaly posúva k premene postoja od počiatocnej nechuti k súhlasu: „Ale stavať nebudeme!/Nie, nie!/Teraz ešte nie!/Možno, keď si odpočinieme. Potom.../Áno. Potom!/Ťažké dni máme za sebou./Ťažké a zlé!/Načo spomínať? Už sú za nami. Teraz prídu vari lepšie./...Počkaj!/Čo si to chcel stavať?/Vežu./ Ó.../Aké by to bolo krásne! Postaviť vežu Bohu./Vežu vysokú až k nebesiam./Takú vysokú?/ Ó.../Načo myslieť na to?/Mlč! Nerozprávaj!/Veža by mohla byť tým, čím nemohlo byť mesto./Najkrajším dielom človeka./A stávali by sme ju všetci. Všetky pokolenia./V jednote./A v láske./Bohu./Veža lásky./Stála by tu. Hej, tu! Tu by mohla stáť!...“<sup>29</sup> Možno tu pozorovať rovnakú tendenciu k osamostatňovaniu slov a ich zvýznamňovaniu ako v dobovej poprevratovej poézii a próze (poetizmus, nadrealizmus v poézii a lyrizácia v próze). Zároveň sa cez postupy opakovania dosahuje rytmizácia výpovede.<sup>30</sup>

V texte hry *Veža* už na prvý pohľad zaujme zvýšený výskyt rečníckych otázok a zvolaní, teda emfaticky podfarbených výpovedí. Rovnako zjavné je aj striedanie veľmi krátkych, často holých viet s rozsiahlejšími vetnými periódami. Dosahuje sa tak zmena rytmu a tempa v hre. Výraz sa približuje výrazu dobovej lyrizovanej prózy – je štylizovaný, pompézny, ornamentalizovaný, zameraný viac na efekt než na komunikovanie informácie. Využívajú sa figúry opakovania, inverzie a iné rečnícke postupy. Replika pôsobí dojmom frázovania, približuje sa básnickej reči.<sup>31</sup> Napr. replika Nimrúda v štvrtom výstupe tretieho dejstva: „Možno v budúcnosti nebudeme stáť pri sebe. A nebudú rovnaké naše myšlienky. A ja nebudem súhlasiť s tým, čo ty budeš chcieť! Nebudem poslušný a pokorný. Pred tebou nestojí starý Nimrúd, ktorý pripustil do života nového človeka aj zákon lásky. Inakší je Nimrúd, ktorý zvíťazil nad starým človekom so svojimi hrdinskými bojovníkmi. Ten vie, že nenávisť je jed, ale je to aj sila. Ak človek chce, sila nepremožiteľná!“<sup>32</sup>

Podobne v hre *Neznámy* sa uplatňuje kontrast medzi kratšími a dlhšími replikami. Kratšie prispievajú k dynamike deja, dlhšie vyjadrujú názory vládcov mesta a štylistickou vozvýšenosťou sa približujú rétorike verejných prejavov.<sup>33</sup> Výrazy sa kumu-

<sup>27</sup> Hlas (svetla a tmy) využil Barč-Ivan už v hre *Na konci cesty* z roku 1939.

<sup>28</sup> BARČ-IVAN, Július *Veža*. In *Súborné dramatické dielo*, s. 522 – 524.

<sup>29</sup> Tamže, s. 527.

<sup>30</sup> Ako sa uvádza v jednej z dobových recenzií, „je to skoro básnická dráma“. Pozri -groš- [Rapoš, Gabriel]. O jednej premiére a práci ND v Košiciach. In *Čas*, roč. 4, č. 251, s. 4, 4. 11. 1947.

<sup>31</sup> Zoltán Rampák uvádza v súvislosti s hrou *Veža*, že „výber lexiky vo Veži súvisí oveľa viac s básnickým pomenovaním než s charakteristikou osôb a prostredia, teda s mimetickým princípom“. Pozri RAMPÁK, Zoltán. *Július Barč-Ivan. Štúdie o dramatickej tvorbe*, s. 37.

<sup>32</sup> BARČ-IVAN, Július. *Veža*. In *Súborné dramatické dielo*, s. 551.

<sup>33</sup> Július Vanovič a po ňom aj Zoltán Rampák takisto konštatujú, že hry *Diktátor*, *Neznámy* a *Veža* majú rečnícky charakter. Pozri VANOVIČ, Július. Východiská k Júliusovi Barčovi-Ivanovi. In *Slovenské pohľady*,



jú a refázia na základe významových, ale i eufonických a rytmických kvalít: „Podľa zákonov platných od vekov v našom meste, podľa zákonov, ktorých sila zachovala veľkosť a slávu nášho mesta i v časoch najväčších skúšok, nebezpečenstiev a protivenstiev, každý nepriateľ mesta má byť súdený radou ctihodných. Ste hotoví ujať sa tejto úlohy a povinnosti bez ohľadu na to, kto bude obžalovaný, a splniť ju tak, ako naše zákony vyžadujú?“<sup>34</sup>

Zatiaľ čo jazyk hier *Neznámy a Veža* je štylizovaný a vzdialený hovorovému, jazyk hry *Diktátor* je lakonickejší a civilnejší, čo zodpovedá situovaniu do súčasnosti, do prostredia diktatúr a vojenských režimov, a korešponduje s vypätosťou situácie poznačenej neustálym zápasom o moc. Pátos je na rozdiel od *Neznámeho* a *Veže* okrajový, objaví sa len v replikách, keď Diktátor vyjadruje svoje zásady, i vtedy sa spolu s ním objaví prímes ironie: „Napokon štýlovo zomrieť, je sen každého veľkého človeka. A ja som predsa len bol veľký človek. Bol. A keď aj musím odísť, na niekoľko rokov zachránil som svoj národ pred vojnou. Štyridsaťmiliónový národ, ktorý má dvadsaťtisíc pušiek, bude musieť dlho robiť mierovú politiku. A to by bol môj tromf, generál!“<sup>35</sup>

V čase napísania hry *Diktátor* pôsobil Barč-Ivan ešte ako evanjelický farár v Pozdišovciach. *Neznámeho* publikoval už počas pobytu v Martine, keď pracoval ako tajomník Slovenskej národnej knižnice. V období, keď vznikla *Veža*, bol štipendistom Matice slovenskej, teda v postavení profesionálneho spisovateľa. Ako uviedol na jar 1938 vo svojej reakcii na rozhodnutie cenzora, v dôsledku ktorého sa odložilo uvedenie jeho hry *Diktátor* v SND, „... ja som už z generácie, ktorú odchovala demokracia“<sup>36</sup> – politiku teda vníma ako vec verejnú. Podobne ako mnohí iní intelektuáli, vrátane zástupcov cirkví, aj Barč-Ivan sa angažoval v spoločenskom a politickom dianí prostredníctvom pastoračnej činnosti, publicistiky, umeleckej tvorby (literatúra, rozhlas, divadlo) i pôsobením vo verejnej inštitúcii. Z biografie aj z Barčovho-Ivanovho diela je zjavné, že jeho svetonázor bol náboženský.<sup>37</sup> Práve z radov evanjelikov na sklonku Československej republiky 1918 – 1938 i v rokoch Slovenskej republiky 1939 – 1945 vychádzali výraznejšie protesty voči režimu a podpora protifašistického odboja<sup>38</sup>, a po vojne i sympatia k myšlienkam (kresťanského) socializmu.

1968, roč. 84, č. 12, s. 20 a n.; RAMPÁK, Zoltán. *Július Barč-Ivan. Štúdie o dramatickej tvorbe*, s. 27 a n.

<sup>34</sup> BARČ-IVAN, Július. *Neznámy*. In *Súborné dramatické dielo*, s. 460.

<sup>35</sup> BARČ-IVAN, Július. *Diktátor*. In *Súborné dramatické dielo*, s. 226.

<sup>36</sup> BARČ-IVAN, Július. *Štúdió nad hrou, ktorá sa nehrala* (Adresované pánu cenzorovi). Cit. podľa *Súborné dramatické dielo*, s. 231.

<sup>37</sup> Evanjelici predstavovali v medzivojnových rokoch asi 16 – 17 % veriacich, z toho evanjelici augsburského vyznania asi 12 % a kalvíni asi 4 % (oproti 70 %, ktoré predstavovali katolíci). Pozri ROGULO-VÁ, Jaroslava. Vývin obyvateľstva a jeho štruktúry. In *Slovensko v 20. storočí*. 3. zväzok. *V medzivojnovom Československu 1918 – 1939*. Bratislava : VEDA, 2012, s. 98. ISBN 978-80-224-1199-8.

<sup>38</sup> Evanjelická cirkev augsburského vyznania sa v rokoch Slovenskej republiky 1939 – 1945 vyrovnávala s počtom zaznávania (kvôli veleniu Hlinku, zániku samostatnej SNS, polemikám o zástoji katolíkov a evanjelikov v slovenských kultúrnych dejinách, prerušeniu väzieb s protestantskými cirkvami v Čechách, osamostatneniu nemeckých cirkevných zborov a iným otázkam). Pozri KAMENEC, Ivan – HRADSKÁ, Katarína. Vplyv a postavenie kresťanských cirkví v štáte. In *Slovensko v 20. storočí*. 4. zväzok. *Slovenská republika 1939 – 1945, časť V. Slovenská spoločnosť v rokoch 1939 – 1945*, s. 201 – 202. S ohľadom na situáciu v divadelníctve možno spomenúť výhrady a napokon stiahnutie hier evanjelických autorov v SND režirovaných Ferdinandom Hoffmannom (Barč-Ivan: *Masťný hrniec*, Rázusová-Martáková: *Jánošík*). Pozri napr. ŠTEFKO, Vladimír. Meandre života Ferdinanda Hoffmanna. In *Ferdinand Hoffmann. Kritik, dramaturg, režisér...* Bratislava : Divadelný ústav, 2015, s. 17. ISBN 978-80-89369-84-3.

Náboženský a politický ráz Barčových-Ivanových hier ovplyvnili voľbu témy a jazyka už tým, že niektoré skutočnosti akcentujú, iné zamlčujú.<sup>39</sup> Dobový čitateľ či divák pravdepodobne vnímal napätie medzi sekulárnym (politickým) i náboženským aspektom Barčových-Ivanových hier pozornejšie než dnes, o čom vypovedajú aj dobové recenzie. V recenziách martinskej inscenácie *Neznámeho* v roku 1944 sa uvádza, že v hre ide zároveň o psychologickú, individuálnu, ale tiež o sociálnu a náboženskú, teda spoločenskú problematiku, a že je to dielo myšlienkové<sup>40</sup>, ktorého námet by bol vhodnejší pre filozofický alebo náboženský traktát viac než pre drámu<sup>41</sup>. Zatiaľ čo pri tejto hre, uvedenej v čase vojny, recenzie primárne akcentovali náboženský problém (či ľudia pochopia duch kresťanstva) a to, že nejde o realistickú drámu, pri hre *Veža* režisér i kritici diskutovali o aktuálnosti a poslanstve Barčovej-Ivanovej drámy: „(...) obsah je srozumiteľný, výchovné poslanie hry ušľachtilé. Darmo sa na scéne pohybujú starozákonní potomci Cháma, Sema a Jafeta, trpiaci pod jarmom hmotným i duchovným (...), cítime, že je to svet dneška, že sú to udalosti, v ktorých žijeme my sami a ku ktorým vyslovuje Barč varovné slovo.“<sup>42</sup> *Veža* s jej vysokou mierou štylizovanosti sa teda dávala do priamej súvislosti s dobovou realitou v časoch „rozpačitého mieru“<sup>43</sup> po 2. svetovej vojne. Dialo sa tak v súlade s požiadavkou vrátiť umenie k realite, ale v rozpore s povahou samotného Barčovho-Ivanovho diela. Recenzia v *Pravde* upozornila na exkluzivitu hry: „(...) celkom vyčerpáva psychologické dispozície priemerneho autora. (...) Na chápanie základnej estetickej normy takej myšlienky treba mať hlboký smysel pre správne pochopenie morálky a dobre mienených náznakov autora (...) vyslovujeme otázku, či je táto hra úmerná s tým nákladom a námahou, ktorú do nej investoval náš činoherný súbor pre potreby dneška.“<sup>44</sup> Z inej recenzie sa tiež dozvedáme, že *Vežu* uviedli na začiatku tretej sezóny ND v Košiciach v rámci osláv 28. októbra pred poloprázdnym hľadiskom, a že avizovaná inscenácia v Bratislave sa nekonala.<sup>45</sup>

Barčova-Ivanova dramatika reagovala na ideové a spoločensko-historické premeny tridsiatych a štyridsiatych rokov, s ohľadom na nábožensko-humanitný ideál však nemohla korešpondovať so zmenou ideológie i poetiky po Februári 1948. Všetky tri Barčove-Ivanove skúmané hry zohrali v čase svojho vzniku úlohu alternatívy dobového spoločensko-politického smerovania. Sú poznačené historickým pesimizmom, ktorý súvisel s uplatnením náboženského pohľadu na dejiny (ako priemet Božieho zámeru). Potvrdzujú vedomie, že v dejinách sa ušľachtilé idey nikdy nezrealizujú, ale len vyskytnú ako dialektický protipól samočinného a väčšinou násilného diania. Ich presadenie by totiž bolo koncom dejín.

V spomenutých troch Barčových-Ivanových hrách sú týmito ušľachtilými ideami zasahujúcimi do života večný mier (*Diktátor*) a láska (*Neznámy, Veža*). V hre *Neznámy*

<sup>39</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. Dialog a monolog. In *Studie II.* (Eds. Miroslav Červenka a Milan Jankovič). Brno : Host, 2007, s. 89 – 115, ISBN 978-80-7294-240-4. O sociálnom aspekte prehovoru pozri s. 99 a n.

<sup>40</sup> J. R. Premiéra novej Barčovej hry v SKD. Výstrižok neidentifikovaný. Zdroj: Archív Divadelného ústavu v Bratislave.

<sup>41</sup> ŠTETKOVÁ, Viera. Premiéra Barčovej-Ivanovej drámy v Turčianskom Sv. Martine. In *Slovenská politika*, roč. 25, č. 122, s. 1, 1. 6. 1944.

<sup>42</sup> Režisér Andrej Chmelko o inscenácii *Veže* v Košiciach. BARČ-IVAN, Július. *Veža* [programový bulletin], Národné divadlo v Košiciach, 1947, s. 8.

<sup>43</sup> Knihu reportáží s týmto názvom vydal Ivan Bukovčan v roku 1948.

<sup>44</sup> -sk-. Július Barč-Ivan: „*Veža*“. In *Východoslovenská Pravda*, roč. 3, č. 220, s. 4, 23. 9. 1947.

<sup>45</sup> -groš-. [Rapoš, Gabriel]. O jednej premiére a práci ND v Košiciach. In *Čas*, 4. 11. 1947.

prejde aktuálna moc otrasom, ale napokon sa uchová a azda aj posilní. V hrách *Diktátor* i *Veža* sa udejú viaceré paradoxné striedania moci, ale v konečnom dôsledku i odporcovia pôvodného systému vládnutia napokon používajú metódy, proti ktorým spočiatku vystupovali. Barčova-Ivanova hra *Diktátor* ukázala ekonomické záujmy a osobné ambície militantne založených jednotlivcov v pozadí zdanlivo protichodných ideológií. Jej pacifistické poslanstvo popieralo dobovú propagandu i politický vývoj v medzivojnovom období. Hry *Neznámy* i *Veža* potvrdili zotrvačnosť postojov k životu a smrti: ak sa v *Neznámom* zachová aktuálna svetská moc, znamená to potvrdenie života v jeho poznanej podobe, teda vytesnenie zneisťujúcich otázok o povahe smrti (ako predpoklade iného života). V hre *Veža* sa potvrdzuje, že dualita života a smrti, nenávisti a lásky je paradoxnou zárukou uchovania rovnováhy v živote.

Ak porovnáme významy Barčových-Ivanových „rámcujúcich“ hier, konštatujeme opúšťanie myšlienky pacifizmu. Zatiaľ čo hra *Diktátor* z predvojnového obdobia zdôrazňovala a obhajovala princíp večného mieru, hra *Veža* z obdobia povojnového ukázala, že absolútna láska neexistuje (ale že láska sa udržuje prostredníctvom svojho protipólu – násilím). Dejiny sa teda v Barčovej-Ivanovej predstave uskutočňujú ako séria pohybov a protipohybov, ktorá napriek občasnému prebleskovaniu idey nesmeruje ani k zmyslu, ani k utopickému završeniu (koncu).

#### CHANGES OF POWER AND COUPS D'ÉTAT IN JÚLIUS BARČ-IVAN'S PLAYS DIKTÁTOR [DICTATOR], NEZNÁMY [THE UNKNOWN] AND VEŽA [THE TOWER]

Dagmar KROČANOVÁ

The paper discusses three lesser known and less frequently staged plays written by Július Barč-Ivan (1909 – 1953), namely *Diktátor* (Dictator), *Neznámy* (The Unknown), and *Veža* (The Tower). Dictator was supposed to be premiered at the Slovak National Theatre in 1937, but it was removed from the repertoire due to censorship. The Unknown was staged and published as a book in Turčiansky Sv. Martin in 1944. The Tower was premiered at the National Theatre, Košice in 1947, and published a year later. All three plays deal with politics and power, as well as with changes of authority and leadership in different historical settings. In order to discuss Barč-Ivan's perception of the changes of power in history, the paper analyzes motives of social upheavals, coups d'état, and changes of leadership, as well as the portrayal of authorities, leaders, and the masses as dramatis personae in these three plays. It also discusses repartees and dialogues in the respective plays, wishing to show changes in Barč-Ivan's elaboration of the theme between 1937 and 1947. The paper argues that Barč-Ivan gradually abandons the idea of eternal peace that was a key concept in his play Dictator; and in his play The Tower, he states that "the principle of love" can be only preserved by its counterpart – violence. Whereas in The Unknown the power was shaken but preserved, in both Dictator and The Tower a paradoxical replacement of original contrasting principles happened; and the opponents of the power ended up using the methods they originally rejected. The paper also claims that all three Barč-Ivan's plays were an alternative to ideologies and politics of the era. They expressed historical pessimism based on a religious concept of history. Barč-Ivan belie-

ves that noble ideas inevitably remain contradictory to historical development: if they were applied successfully in societies, they would actually mean the end of history.

*Príspevok je výstupom grantového projektu VEGA 2/0033/16 – Modernizmus v slovenskej literatúre 1900 – 1948. Podoby, tendencie, aspekty.*

Dagmar Kročanová  
Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy  
Filozofická fakulta Univerzity Komenského  
Gondova 2  
81499 Bratislava  
e-mail: dagmar.krocanova@uniba.sk