

Dráma v priestore a čase

Divadelné hry Petra Karvaša v kontexte európskej drámy

Božena Čahojová-Bernátová



BOŽENA ČAHOJOVÁ-BERNÁTOVÁ

DRÁMA V PRIESTORE A ČASE

Divadelné hry Petra Karvaša
v kontexte európskej drámy



Vysoká škola múzických umení Bratislava

Bratislava 2019

Dráma v priestore a čase

Recenzovali:

prof. PhDr. Vladimír Štefko, Csc.
prof. PhDr. Karol Horák, Csc.

© Božena Čahojová
© Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2019

ISBN 978-80-8195-069-8

Obsah

V priestore slovenskej drámy.	7
V osídľach vojny	22
Pri prameňoch antiky.	33
Medzi klasikou a modernou	45
Znamenie existencializmu	56
V súradniciach filozofie	66
V kontextoch umenia a doby.	80
Na križovatke umenia	94
V anglickom salóne po slovensky	100
Nové umenie optikou novej teórie	109
Spojenie s históriou	116
Po stopách klasického a moderného.	126
Súpis divadelných hier Petra Karvaša	130

V PRIESTORE SLOVENSKEJ DRÁMY

Keby sme sa v tejto kapitole riadili názorom, že existuje len to, čo poznáme, sotva objavíme spriaznenosť Karvašovej dramatiky s vývinom drámy vo svete. Dôvodov našej neznalosti je viac. Okrem iného išlo aj o nesprávnu indíciu, že tam, kde nemali veľkú klasickú drámu, nevznikla ani veľká dráma romantická. Je dôležité uviesť veci na správnu mieru, lebo až k romantickej dráme siahajú korene moderny.

Rukopisný archív Národnej knižnice v Martine, ale aj dobové časopisy z tohto obdobia, prinášajú iné poznanie. Divadelní historici a kritici Zoltán Rampák a Ladislav Čavojský vychádzali predovšetkým z knižných vydaní hier, opierali sa o názory posudzovateľov z matičných súbehov, vychádzajúcich neraz z vlastnej vízie drámy a divadla a nie zo skutočných hodnôt dramatických diel. Jakub Grajchman, Samuel Ormis, Viliam Pauliny – Tóth, Samuel Tomášik, Mikuláš Štefan Ferienčík, Mikuláš Dohnány a ďalší ešte stále na svoje objavenie čakajú. Uvedomiť si tento fakt je dôležité aj preto, lebo z nesprávnych indícií od mienkotvorných historikov a kritikov sa dodnes vychádza, a ich názory si osvojili aj iní. V týchto súvislostiach treba spomenúť *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia* (2011). Kolektív teatroológov pod vedením Vladimíra Štefka „znehodnocujúce hodnotenia“ korigovali. Postupujme však chronologicky. Korene moderny rovnako ako modernej drámy sú pre ďalší vývin v spojení s romantizmom dôležité. Aj preto, že sa mení nielen filozofia diel, ale aj vzťah k požiadavkám, ktoré kladol na drámu klasicizmus. Premenou prechádza vzťah jednotlivca k realite, spoločnosti, dôraz sa kladie na subjektivizáciu, človeka, ktorý sa uzatvára do vlastného vnútra. Dochádza k procesu multietetizácie, prekračovaniu hraníc jednotlivých druhov umenia, žánrov, striktného vymedzovania stavby drámy. Pod jej uvoľnenie

sa podpísala rozmanitosť a jedinečnosť poetík dramatikov v nasledujúcich obdobiach. Slovenská dráma si ponechala isté špecifiká, pod ktoré sa nesporne podpísal aj oneskorený nástup romantizmu v našej dráme. Môžeme ho datovať približne rokom 1840. Jedným z týchto špecifik sú jeho odklony od národnobuditeľských snáh romantickej drámy a prieniky k lokálnej fraške, ktorá bola zacielená aj na negatívne prejavy, prežívajúce u našinca. Pristavme sa pri dramatikoch, ktorých dielo tvorí mílniky vo vývine slovenskej drámy.

Vstup do konfrontácie s poprednými historikmi, zaoberajúcimi sa obdobím romantizmu, priniesli poznatky o rukopisoch niektorých hier. Predovšetkým dramatika Jakuba Grajchmana. Môžeme ho označiť za prvého majstra kompozície v slovenskej dráme. Z kompozičného hľadiska je najprecíznejšie vybudovaná jeho veselohra *Kto zaplatí nohavice* (1863). Nerieši žiadny zásadný problém ľudstva ani človeka. Ide o celkom malichernú zápletku s nohavicami a spor o to, či sú ušité dobre alebo zle, kto je vinníkom celej kauzy. Malichernosť, tvrdohlavosť, zahmlievanie pravdy a humor vystupňovaný do výsmechu sú pre Grajchmanove hry príznačné. Dramatik si so svojimi súputníkmi štúrovcami nie veľmi rozumel. Kým im išlo o posilňovanie národného ducha, Grajchman sa zamerlal na to, čo ho otupuje, „vyháňa z chotára“.

P. Karvaš Grajchmanovo dielo poznal z čias pôsobenia v Martine. Objavoval ho spolu s Júliusom Barčom-Ivanom. Napokon to bola práve táto trojica, prostredníctvom ktorej sa slovenská dráma vzopala ku kompozičnému majstrovstvu. Stretnutie Petra Karvaša s dielom Jakuba Grajchmana potvrdzuje aj Karvašova úprava Grajchmanovej *Romance* pre rozhlas. Rozdielnosť doby, v ktorej tvoril Jakub Grajchman a obdobia spojeného s tvorbou Petra Karvaša poznamenávali témy, motívy, prostredie, situácie, konanie postáv v ich hrách. Ale u oboch sa stretieme s nadväzovaním na iné texty, prototexty. U Grajchmana je to hra *Satan a filozof* a jej nemecká verzia *Der Satan und der Philosoph*, (rkp. 1856), v ktorej nadväzuje na Goetheho *Fausta*, ale aj *Marianna* alebo *Vražda na ostatnom grajciari* (1868), inšpirovaná Shakespearovým *Othelom*. Akoby v nich hľadal Grajchman slovenskú paralelu so svetovým, s veľ-

kými témami v malom „rozmere“. Veľkosť a malosť v človeku, prostredí, cieľoch akoby otvárali realistický pohľad na to, akí sme a aké sú naše šance v spoločenstve veľkých národov a kultúr. Grajchmanov pohľad nebol romantizujúci a rovnako realistický pohľad mal aj na naše necnosti.

Skutočne veľkého romantického hrdinu vytvoril J. Grajchman v hre *Melancholický gavalier* alebo *Zem a nebo* (LITA, Bratislava, 1981). Postava básnika Burného je filozofujúca, zápasiaca s malosťou v ľuďoch, nekompromisná, neochotná akceptovať egoizmus, sebecko okolia a svoj život ukončí samovraždou. Druhá časť hry, ktorá sa odohráva pred božským súdom, pripomína skôr hru Štefana Kráľika *Hra o slobode*. Grajchmanov *Melancholický gavalier* je vybudovaný z fragmentov a má aj ďalšie znaky, ktoré ho spájajú s romantickou drámou, predovšetkým s jej druhou vlnou. Nie je prísne vedená hranica medzi reálnym a fiktívnym, životom a smrťou. Grajchman sa neusiluje o scelovanie príbehu. Komponuje ho do dvoch častí – dej na zemi a to, čo sa odohráva v nebi. Podobnú kompozíciu, aj keď omnoho zložitejšiu, má aj Karvašova *Dvadsaťta noc*. Dramatik v nej uplatnil metódu deštruktívnu i reštruktívnu zároveň. Vytvoril tak obraz relatívnosti skutkov človeka, viny, trestu, pri ktorých je určujúci uhol pohľadu na ne. V *Melancholickom gavalierovi* je básnik vystavený veľkému tlaku prostredia v ktorom žije. Ziskuchtivosť, podvody, predstieranie toho, čím postavy nežijú vnútorne, Burný nedokáže znášať. Aj to je motívom pre dobrovoľnú smrť. Len vdova a jej dve dcéry boli pre neho anjeli na zemi. Stretáva sa s nimi aj po svojej smrti. Po dobrovoľnom odchode básnika zo života zasadne Boží súd a má nad ním vyniesť rozsudok.

V Karvašovej *Dvadsiatej noci* je pre doktora Šimona hraničným bodom smrť človeka, ktorý stál počas vojny na druhej strane. Šimon sám rozhodne o svojej vine a treste. Sám sa odsúdi na dvadsať rokov vnútorného väzenia. Na prvý pohľad nelogický skutok lekára je však ukotvený, spriaznený s filozofiou 20. storočia. Za Grajchmanových čias platila prísna hierarchia hodnôt. Rozhodnutia o živote a smrti človeka boli v rukách Boha. On život daroval a iba Boh si ho mohol vziať. Preto musí básnik po smrti predstúpiť pred

božský súd a vypovedať o svojom rozhodnutí dobrovoľne si vziať život. Myslenie človeka 20. storočia, v ktorom sa odohráva príbeh doktora Šimona, je rozdielne. Súvisí so zbožštvovaním človeka, subjektivizáciou, egocentrizmom. Rozbitosť sveta, ale aj človeka má za následok úniky do vlastného vnútra, zbavovanie sa toho, čo platilo pre celok, spoločne stanovených a vyznávaných hodnôt. Posun oproti Grajchmanovi je zreteľný. Doktor sa zodpovedá len sám sebe. Sám sa obviňuje, obraňuje, trestá. Pravda, musíme vziať do úvahy aj postavu Aurela, ktorý bol svedkom celej tragickej udalosti. Nemôžeme však jednoznačne posúdiť, či Šimonove stretnutie s ním bolo skutočné alebo fikciou, akýmiśi Šimonovým alter egom, pomocou ktorého Šimon objasňoval rozporuplnosť svojho činu, ale aj citov a pocitov. Šimon sa napokon rozhodne vydať sa do rúk svetskej spravodlivosti. Ale Aurel v ňom i mimo neho napovedá, že pokoj aj tak asi nedosiahne.

Hoci situácia, v ktorej sa ocitli básnik Burný a doktor Šimon je rozdielna, otázka dobrovoľnej smrti, ale aj vydanie na smrť človeka „z druhej strany“ vyvoláva otázky, na ktoré postavy Grajchmanovej a Karvašovej hry nedávajú jednoznačné odpovede.

Aj keď sa môže zdať komparácia týchto dvoch hier z hľadiska logiky ťažko zdôvodniteľná, okrem iného aj preto, že sotva chcel Peter Karvaš svojím textom nadviazať na Grajchmanov text, isté spoločné znaky vykazujú. Napokon, intertextualita je spojená s ecovským post scriptom z *Mena ruže* aj s tým, že znova zažívame dávno napísaný príbeh. Hľadať prototext je márnym úsilím, lebo všetko tu už bolo. Téma života a smrti, dobrovoľnej alebo zapríčinennej inými, trestu z neba i zo sveta ľudí, sú témami univerzálnymi. V podobnom duchu by sme mohli hovoriť aj o *Hre bez lásky* a *Hre o slobode* Štefana Králiku. Je potrebné dodať, že je to téma viacerých Karvašových hier. Za všetky menujme hry *Polnočná omša*, *Antigona a tí druhí*, *Vlastenci z mesta YO*, alebo *Kráľovstvo za vraha*, *Súkromná oslava* alebo *Nultá hodina*, ale aj *Veľká parochňa*, či *Experiment Damokles*. Nadväzovanie na domácu realistickú tradíciu a jej prejavy v Karvašovej tvorbe sa spravidla hodnotia veľmi jednoznačne. Peter Karvaš je označovaný za realistického dramatika. Realistický je asi tak, ako dielo Antona Pavloviča Čechova. U oboch sú dôležité

city, pocity, vnemy postáv. Pravda, aj keď správy o nich vydávajú postavy ich hier rozličným spôsobom. Sú abstraktnej povahy, neuchopiteľné zmyslovým vnímaním. Nie je možný ich fotografický záznam. Podrobne sa tejto téme venujem v ďalších kapitolách knihy. Zdôraznime, že Peter Karvaš sa reality nevzdával, ale naštepoval na ňu to, čo je príznačné pre modelovú drámu. Presne takýto typ diela charakterizovala V. Woolfová vo svojej eseji *Pán Bennett a pani Brownová* (1924). Arnold Bennett bol predstaviteľom realizmu a za pani Brownovú môžeme označiť samotnú V. Woolfovú. Zo spojenia realistického a moderného vznikol stredný prúd v umení, nová dráma, nový realizmus. Možno do nej zaradiť rovnako ako Čechova a Woolfovú aj Karvaša. Realistické a moderné tvoria v Karvašovej dramatiky neodmysliteľné spojenie, dva základné póly. Pričom časť jeho tvorby sa pohybuje v rozpätí týchto dvoch pólův a časť sa primkyna viac k jednému, alebo k druhému.

Ak by sme mali označiť hry, ktoré nesú znaky realizmu najvýraznejšie, tak sú to hry *Bašta*, *Polnočná omša*, ale realitou sú silne poznamenané aj *Antígona a tí druhí*, *Súkromná oslava* a *Hmlisté ráno*.

Pre P. Karvaša bola dráma fiktívnym obrazom sveta. Napovedá to mnohé aj o prístupe dramatika k témam hier. Napokon, pri krajne vypätých situáciách, do ktorých postavy jeho hier vstupujú, sa stretávame aj s krajnými riešeniami, stavmi postáv, s ich verbálnymi prejavmi, ktoré môžu byť aj v rozpore s ich citmi, pocitmi. Nejde vždy len o mimikry, ale aj o schopnosť vyjadriť slovami to, čo sa odohráva za hradbami tela, v skrytých životoch, v pravom bytí. V konečnom dôsledku, s týmto problémom sa pasoval už štúrovec Mikuláš Dohnány. Pri dráme 20. storočia problém pretrváva, dokonca sa násobí. V tejto súvislosti si treba pripomenúť aj môj, pripúšťam kontroverzný, názor na tú časť dramatickej tvorby P. Karvaša, ktorá je označovaná za schematickú. Sú to skôr hry o schematizme v človeku, spoločnosti, myslení, postojoch. Podľa mňa je to skôr dokumentárna dráma. Fakt, že sa schematizmus v myslení dodnes nevykorenil, je spôsobený aj tou skutočnosťou, že sme sa s ním nedokázali vyrovať. Tlak ideológie na umenie, to, čím sa podpísala pod jednorozmernosť človeka a sveta, vyvolávali na druhej strane v Karvašovi odpor. Rovnako, ako sa zjednodu-

šovanie, prvoplánovosť, bezkonfliktnosť stali sprievodnými javmi v slovenskej dráme v 50. rokoch, tak sa s ňou usilovali dramatici bojovať. Platí to o tvorbe Štefana Králik a z mladších dramatikov predovšetkým v hrách Ivana Bukovčana ale aj ďalších. Tak ako sa v moderne formou vyjadrovali nové obsahy, tak iné obsahy znamenali zmenu formy. Pre dramatika Petra Karvaša bolo toto poznanie jedným z kľúčových. Ak o dramatikovi hovoríme ako o majstrovi kompozície, jeho návrat ku konfliktnosti drámy bol zásadnou otázkou. Bez konfliktu podľa neho neexistovala plnokrvná dráma. Bezkonfliktnosť sa podpísala pod jej rozpad. Konflikt je centripetálnou silou Karvašových drám. Aj preto sa vo svojich úvahách o drámach karvašovského typu ku konfliktu neustále vraciame.

Realizmus, psychologický realizmus, opisný realizmus, nový realizmus, socialistický realizmus, hyperrealizmus, paralelné svety, virtuálna realita, náhradná realita, zmnožovanie hraníc, prekráčovanie hraníc tela, to všetko sú pojmy, ktoré vstúpili do umenia v 20. storočí a na prahu 21. storočia. Sú to pritom iba tie základné formy realizmu, existujú ďalšie podoby od nich odvodené. Mohol by to byť jeden z kľúčov, ktorý by nás priviedol k odpovedi na otázku väzieb Petra Karvaša na slovenskú drámu 20. storočia, ktorej vývin vo viacerých smeroch aj ovplyvnil. Vzájomné vplyvy, ale aj tvorivý dialóg sú také rozsiahle, že aj ich skromný náčrt prevyšuje možnosti dané jednou knihou. V rámci ohraničenia témy, jej vymedzenia, je dôležité vnímať presahy k moderne, presnejšie k novej dráme. Predovšetkým v ich znamení sa vyvíjala európska dráma 20. storočia. Za novú drámu alebo nový realizmus označuje umenoveda diela, ktoré tak majstrovsky charakterizovala práve V. Woolfová. Pripomeňme si, že sa nechcela vzdať reality vo svojich dielach, ale dôraz kládla na prenikanie do ľudského vnútra, k citom, pocitom, vnemom. Zostávala v spojení s impresionizmom, z ktorého sa vyvinul v ďalších fázach pointilizmus. No nielen to, jej názory na tvorbu súzneli s názormi Thomasa Stearnsa Eliota aj Jamesa Joycea. Predovšetkým k nim mal Peter Karvaš blízko. Boli to predstavitelia literárneho kubizmu, ktorého znaky poznamenali okrem iných tvorbu O. Wilda aj G. B. Shawa. Rozhodujúcim spô-

sobom ovplyvnili aj dielo Petra Karvaša, rovnako ako aj Júliusa Barča-Ivana.

Július Barč-Ivan mal možnosť bližšie sa zoznámiť s moderným umením počas niekoľkých ciest po Európe. V jeho diele nachádzame intenzívne stopy surrealizmu a expresionizmu. Karvaša a Barča spája aj hĺbka myšlienok a poznatkov z oblastí, ktoré stoja mimo vývinového radu umenia. Dodávajú ďalšie rozmery ich výpovediam. Kubistická metóda umožňuje dielo fazetovať, vybrusovať, prenikať k podstate, približovať sa k hĺbke osudov, javov, problémov, myšlienok. Metaforicky vyjadrené, Karvašove aj Barčove hry možno, až na Barčov *Mastný hrniec* či Karvašove dokumentárne hry, označiť za presné stroje, v ktorých nemožno zmeniť nič bez toho, aby sa nezmenil celok. Slovenské divadlo má však skôr v obľube texty, ktoré sú otvorené pre vstupy ďalších tvorcov divadelného diela, ako pre texty, do služieb ktorých by mali bezvýhradne vstúpiť. Možno aj to je jeden z dôvodov prečo sa Barčove hry označujú za literárne, knižné. Šťastí to osvetľuje aj hry P. Karvaša v súčasnosti. S ich inscenáciami sa nestretávame ani sviatočne. Pritom sú to práve J. Barč-Ivan a P. Karvaš, ktorých dramatické diela súznejú so súčasným vývinom drámy vo svete. Ich miesto je pri T. S. Eliotovi, ktorého označovali aj za pápeža umenia 20. storočia. Ale zaradiť ich môžeme aj k súčasnému prúdu drámy myšlienok či filozofickej drámy. Viacerí poprední anglickí, francúzski či španielski dramatici akoby sa hlásili k Paulovi Valérymu a jeho názoru, že umenie je oslavou rozumu. Ale na moderné umenie sa viažu aj city, pocity, vnemy. Tak ako sú silne zastúpené v hrách francúzskeho dramatika Jeana Luca Lagarcea či Španiela Ricarda Egudazu, pulzujú aj Barčovou hrou *Dvaja, Matka* či Karvašovou *Dvadsiatou nocou* a ďalších hrách týchto dramatikov. Aj keď vo viacerých ich hrách je naozaj ako ponorná rieka, ktorá iba čas od času vytryskne na povrch, aby sa „zazelenela“ v ich krajinách. Opäť sa vyjadrím obrazne. Sú ako dážď, ktorý nepadá na zem stále, ale jej pamäť vie, že by bez neho dopukala, vyschla, nezrkadlila obrazy plné života. Lebo tak ako musí mať dráma obsah aj formu, rovnako si vyžaduje rozum aj cit. Treba spresniť, že moderna začleňovala aj smery, ktoré sa hlásili aj k iracionalite – bol to predovšetkým dadaizmus.

Jeho vplyvy ostali za hranicami úsilí oboch dramatikov. Aj keď iracionalita neabsentuje v ich drámach. Ich cieľom bolo prekonať ju silou myšlienky. Práve kubistická viacnásobná optika umožňovala ich stretnutia a vzájomné zápasy. Nazdávam sa, že osudy hier oboch dramatikov ovplyvnila skutočnosť, že ešte stále drámu živi filozofia postmodernej doby, aj keď je už dávno prekonaná. O slovo by sa mala hlásiť iná, lévinasovská filozofia.

Vráťme sa k poznaniu, že stredný prúd vyrastal z prenikania tradičného klasického moderným. Je to línia, ktorá sa vinie od T. S. Eliota a J. Joyca až ku dnešku. Prechádza vývinom a utvára priestor pre mnohosť aj bohatú tvárnosť dramatického materiálu, spôsoby jeho spracovania. Napojil sa na ňu J. Barč-Ivan aj P. Karvaš. Práve tento stredný prúd v umení poskytol živnú pôdu pre ich talent. Dokázali ho rozvinúť, participovať na vývine do takej miery, že ich možno bez nadsázky označiť za dramatikov európskeho formátu. Treba sa sústrediť nielen na to, čo oboch dramatikov spájalo, ale aj na to, čo ich rozdeľovalo, aj keď možno iba zdanlivo.

J. Barč-Ivan vyštudoval evanjelickú teológiu v Bratislave. Zákonite sa teda jednou z hlavných tém jeho hier stal vzťah človeka k Bohu, jeho hľadanie, vyznávanie, popieranie. No nielen to, že bol evanjelickým farárom, otvorilo priestor pre tému Boha v jeho hrách, realizovaných v priamom vzťahu k Bohu, alebo prostredníctvom ľudských činov, postojov, názorov. Umenie 20. storočia je do tejto témy hlboko ponorené. Veď ľudstvo do nového veku vstupovalo s Nietzscheho mottom: *Boh je mŕtvy*. Motto malo mať aj svoje pokračovanie: *My sme ho zabili*. Trúfalosť nadčloveka alebo zbožšteného človeka je nielen v tomto motte bezhraničná. Ale práve v tomto bode sa stretávajú úsilia P. Karvaša s tými Barčovými. Stvorený svet a Stvoriteľa mal nahradiť človek ako tvorca seba samého, vlastného vnútorného sveta. Človek si privlastnil právo rozhodovať o živote a smrti iných, vyznáva vlastnú hierarchiu hodnôt, rozhoduje o vine aj treste. Táto téma sa v rôznych podobách priamo či nepriamo objavuje vo všetkých Barčových i Karvašových hrách. Hlbšia analýza hier oboch dramatikov by pravdepodobne poukázala na skutočnosť, že Barčove hry mali bližšie k Bohu a jeho pravdám a Karvašove postavy skôr projektujú vzdalovanie

sa od neho, stupňovanie egocentrizmu v človeku. Dôležité však je, že hry oboch dramatikov sú v tomto ohľade dvojpólové a bohato využívajú aj široký priestor medzi dvoma či viacerými proti sebe stojacimi silami. V tejto súvislosti nemožno obísť ani ďalšieho slovenského dramatika Štefana Králika. Popri *Hre o slobode* (1949) je to aj *Hra bez lásky* (1948), ktorá vzbudila zaslúžený ohlas. Postava Trebuľu patrí medzi tie, ktoré unikajú zo života spáchaním samovraždy. Králik jeho osudmi otvoril tému slobody človeka, jeho rozhodnutia, na ktoré sa názory rôznia. Je zreteľné, že slovenská dráma reagovala na podnety existencializmu. Väzby našej drámy na existencialistickú filozofiu, diela Sartra a Camusa, odozvy existencializmu nachádzame aj u ďalších dramatikov, predovšetkým u Leopolda Laholu, Juraja Váha či Ivana Bukovčana.

Popri Júliusovi Barčovi-Ivanovi a Petrovi Karvašovi sa na vývin drámy najvýraznejšie napojil Leopold Lahola. Považovali ho za najväčší talent slovenskej drámy povojnových rokov. Kým hra *Atentát* (1949) má precíznu dramatickú stavbu, silnú základnú dramatickú situáciu, strhujúce dramatické zápasiace charaktery *Bezvetrie v Zuele* (1947) a hra *Štyri strany sveta* (1948) sú bohaté sytené tým, čo spoluvytvára vnútorný svet postáv. Peter Karvaš dramaturgoval Laholovo *Bezvetrie v Zuele* na Novej scéne SND, ich tvorivý dialóg sa však pretrhol Laholovou emigráciou do Izraela, ktorá nasledovala po ideologických útokoch na hru *Atentát*. Spájali ich podobné osudy, vojnové skúsenosti, ale aj rozpätie ich talentu, názory na drámu, schopnosť rozvíjať tvorivé prostriedky a postupy nielen klasickej, ale aj novej drámy.

Laholova hra *Bezvetrie v Zuele* je metaforou ľudskej túžby po domove, ktorý je aj nie je domovom. Je skôr snom ako realitou. Po skončení vojny bol pocit domova relatívny, lebo v ňom chýbala viera v lásku, vzťahy, spolupatričnosť. Všetko zrelativizovala vojna, vojnové udalosti. Postava učiteľa Josého Isuriho sa zmieta medzi horúčkovitým snom spoznávať svet a ukotvením v Zuele. Kotva sa nedvíha, loď snov, vízií nemôže vyplávať, lebo v Zuele je bezvetrie. Hra vznikla v roku 1947 a možno ju čítať aj v kontexte vojnových a povojnových udalostí spojených so stratou istôt, vykorenením zo sveta, ku ktorému patrili a o ktorom snívali. *Bezvetrie v Zuele*

bolo teda metaforou na konkrétne udalosti, ktoré v reálnom živote zasiahli nielen L. Laholu. Reagoval vo svojej dramatike na ne aj P. Karvaš v hrách zviazaných s touto témou. Novodobá vykorenenosť sa stala aj častou témou európskej dramatiky a mala veľa podôb, príčin.

Hry Leopolda Laholu nesú pečať názorovej spriaznenosti na drámu s Petrom Karvašom. Krajne vypätá dramatická situácia núti postavy konať, ale aj odkrývať príčiny, prečo sa nenaplnili sny a neprerastajú v skutky. Svojou obraznosťou, básnickosťou nadväzuje L. Lahola v tejto hre na *Klietku* (1939) od Kazimíra Bezeke, či *Hru Mária* (1943) Hany Gajdošovej Zelinovej. Ale ako aj v prípade P. Karvaša, zreteľné sú spojivá s hrami J. Barča-Ivana, precíznosťou kompozície. Hra *Atentát* núka možnosť na objavovanie toho, čo oboch dramatikov najviac spájalo. Výstavba dramatických charakterov, situácií, precízne hľadanie motívov, ktoré sú prepojené so všetkými stavebnými artefaktami drámy, dejová zovretosť, to všetko poukazovalo na Laholovu schopnosť vytvoriť plnokrvnú drámu.

Téma vojny silno zaznieva aj v hrách ďalšieho Karvašovho súputníka Juraja Váha. Inklinoval, na rozdiel od P. Karvaša, k epickejšiemu modelu drámy. Využil ho aj vo svojom divadelnom debute *Ticho* (1948). Rovnako ako pre P. Karvaša, L. Laholu aj ďalších slovenských dramatikov sa téma vojny stala pre nich návratnou. Témy svojich hier realizoval na materiály, ktoré mu poskytla realita, alebo si zvolil na ich rozvíjanie modelové situácie. Nebola mu vzdialená poetizácia reality, čím sa zaradil medzi dramatikov – experimentátorov. Spresnime, že išlo predovšetkým o obraznosť, ktorá spolu s hudobnosťou spájala slovenskú drámu s vývinom drámy vo svete. V tejto súvislosti je potrebné spomenúť aj dôraz na vnútorný svet postáv. V hre *V tmavých horách pramene* (1960) vnútorné prežívanie, city, pocity postáv umocnil, ale neodtrhol ich od reality. Práve realita sny oživuje. Ale stavbu priehrady, jej ohrozenie môžeme interpretovať aj ako obraz ľudského osudu či úsilia. Hra *Na juh od Jamaiky* (knižne 1974, insc. 1975) sa odohráva na juhu Ameriky, v bližšie nemenovanej krajine, v ktorej vládne diktátor. Znaký diktatúry niesla aj normalizácia, mali veľa spoločného. Vy-

jadrovať sa o nej priamo nebolo možné, ale jej lokalizovanie mimo nášho územia nezastrelo fakt, že ide o naše prostredie. Iné prostredie využívali vo svojich drámach aj Peter Karvaš, Leopold Lahola či Ivan Bukovčan. Bol to spôsob, ako prehovoriť o našich osudoch v rokoch normalizácie, totality.

Bohovia Amsterdamu (1959) je jednou z najpozoruhodnejších hier slovenskej dramatiky daného obdobia. Nazdávam sa, že aj preto, že sa v nej syntetizujú sily epického a dramatického. Na rozdiel od časti kritiky by som to však nehodnotila ako kompromis. Juraj Váh sa usiloval vyrovnáť s prenikaním reálneho abstraktným. Epika sa dodnes vysporiadava s týmto problémom úspešnejšie ako dráma. Je logické, že aj z tohto dôvodu dochádzalo k epizácii drámy. Každý z fragmentov má svoj okruh problémov, svoje konfliktné strety, ktoré napokon vyústili do parciálneho vrstvenia napätia. Vyvolalo to nový spôsob komponovania, s ktorým mala nová dráma bohaté skúsenosti. Na túto líniu drámy sa neskôr napojil aj dramatik Karol Horák. Už jeho *Medzivojnovým mužom* (1985) začína výrazne mocnieť tento prúd v našej dráme. Reálne s abstrakciou citov, pocitov, vnemov, vonkajšie a vnútorné viedlo z hľadiska drámy k vytváraniu zaujímavých celkov. Divadelníci dispozície týchto Horákových hier nielen postrehli, ale aj na ne dokázali nadviazať a vytvoriť rad inšpiratívnych inscenácií. Napokon túto tendenciu v dráme, jej opodstatnenosť, spojenia epického a dramatického potvrdzuje záujem divadiel o dramatizácie, ktoré majú k takejto poetike blízko. Je zakódovaná už v ich podstate.

P. Karvaš vyznával názor, že dobrá dráma má to, čo dobrá próza a naopak. Budoval tieto spojenia iným spôsobom ako Karol Horák. Obaja si boli vedomí multiestetizačných procesov, ktoré v umení 20. storočia prebiehali a dostali sa dokonca aj do Bretonovho II. surrealistického manifestu z roku 1929. Rada by som sa pristavila aj pri rokoch 1969 – 1989 – pri dvoch desaťročiach zákazu publikovania a uvádzania Karvašových hier. Hraničným pre osud dramatika sa stal *Absolútny zákaz*, čiže *Balada o poslušnosti* (premiéra – 20. decembra 1969). V roku 1970 vznikla hra Ivana Bukovčana *Slučka pre dvoch alebo domáca šibenic*a, ktorú v roku 1971 inscenovali v SND v Bratislave. Bukovčanovu hru by sme mohli

zaradiť k prúdu absurdnej dramatiky. V *Slučke pre dvoch* sa stáva súčasťou absurdnej situácie stráženie liečebného prameňa, ktorý vyschne. Zo zmiznutia prameňa obvinia muža, ktorý sa zo strachu ukrýva na povale vlastného domu. Vytvorí si teda vlastné väzenie, podobne ako doktor Šimon v Karvašovej *Dvadsiatej noci*, ktorej prvá verzia vznikla v roku 1966, upravená verzia je z roku 1972. Beckettovské čakanie vystrieda teda strach prekročiť ohraničený priestor a stať sa súčasťou širšieho priestoru pre život. Ten sa stal súčasťou existencie človeka v rokoch normalizácie. Úzky izolovaný priestor odtrhnutý od okolitého sveta je spojený aj s Karvašovým *Absolútnym zákazom*. Izolácii sa vzopru aspoň Anna a Andrej. V Bukovčanovej hre mužov strach a živorenie na povale zneužíva jeho vlastná žena. Je tou, ktorá mužov strach živí, vytvára pre neho obraz umelého sveta, aby ona mohla ťažiť zo sveta skutočného, budovať si vzťah s iným mužom. Podobnosť so spoločensko-politickou situáciou je celkom zreteľná. Správy o okolitom svete boli riadené ideológiou svojvôle, egocentrizmu, skresľovania reality, ovládania mechanizmov moci a sú príznačné aj pre myslenie a konanie ženy. Najtragickejšie je však izolovanie sa od skutočnosti z vlastnej vôle. V Karvašovej aj Bukovčanovej hre je jeho príčinou strach. Aj keď doktor Šimon z *Dvadsiatej noci* ho prekoná vlastným odsúdením, výsledok je neistý. Bukovčanov Muž po čase odhalí klamstvá ženy, Karvašov doktor Šimon nosí pocit viny v sebe, hľadá to, čo by ho zbavilo myšlienok na ňu a oslobodilo ho. Kým Bukovčanov Muž ostáva hľiviť na povale, túla sa v labyrintoch vlastného vnútra, z ktorých ťažko nájde východisko, v *Absolútnom zákaze* sa väčšina postáv zmieruje s tým, že sa s nimi manipuluje alebo manipulácii prislúhujú. Aké príznačné pre roky totality. Ale nezanedbateľné sú aj väzby týchto hier na filozofiu doby, ktorá je o rozpade celku na časti. Nielen, že sa medzi nimi zväčšovali vzdialenosti, ale dochádzalo k vykorenenosti, oslabovaniu schopnosti komunikovať, následnej osihotenosti a strate zmyslu života či nástupu jeho pasívnych foriem. Pri postupnom odumieraní človeka postmoderna hovorí dokonca o 20. storočí ako o storočí hrobov. Človek už podľa nej je len „obalom“, pod ktorým je ničota, zánik, smrť. Zmysel umenia je predovšetkým v tom, aby budovalo obraz človeka a sveta, v ktorom sa odrážajú nástrahy doby, spoločensko-

politického systému, ľudských zrád, necností, úpadku človečenského. Bukovčan i Karvaš sa touto úlohou umenia riadili. Ak by sme v Bukovčanovej dramatiky hľadali hru, ktorá aj keď v metaforickej podobe, ale odvážne zobrazovala spoločensko-politickú situáciu, konkrétne politické procesy, naša pozornosť by sa sústredila predovšetkým na hru *Diabla nevesta* (1956). Podobne ako P. Karvaš, aj I. Bukovčan lokalizoval niektoré svoje hry do iného ako nášho prostredia. Bola to asi jediná možnosť, ako pozdvihnúť svoj hlas proti neslobode ideológie povýšenej nad osudy jednotlivca. Manipulovalo sa s ľudským životom, myšlienkami, citmi. Medzi takéto hry patrí predovšetkým Bukovčanov *Prvý deň karnevalu* (1972) aj *Luigiho srdce alebo Poprava tupým mečom* (1973). Spomenúť by sme mohli aj Bukovčanov *Pštroší večierok* (1967) a hru *Kým kohút nezaspieva* (1969), ktorých ústrednou témou je zrada, ale aj nevyhnutnosť čeliť jej statočnosťou, nielen o zrade hovoriť ale ju aj vykoreňovať z vlastných životov. Rovnako ako pre Bukovčanovu dramatiky, tak aj u Karvaša tvorí jednu z hlavných síl ich drám pravda, aj keď z jej zápasov niekedy môžeme ťažko určiť víťazov a porazených. Ako nás história učí, všetkého sa zmocňuje relatívnosť. Záleží na divákoch, kde a v čom vidia hybné sily života.

Rozhodne nemožno vynechať z našich úvah o slovenskej dráme ani dve desaťročia, ktoré obrali dramatika Petra Karvaša o možnosť konfrontácie so stavom drámy tých čias. V zahraničí, mimo bývalého východného bloku, ďalej uvádzali Karvašove hry. Netreba zdôrazňovať, že sa tento fakt stretával s nevôľou na oficiálnych miestach. Na Slovensku sa uvádzanie hier v tomto období nekrylo s kvalitou. Tak ako v Karvašovej *Veľkej parochni* rozhodovali dlhovlasí či holohlaví o osude postáv, tak v slovenskej dráme bola rozhodujúcou príslušnosť k vedúcej sile – strane. Ochota stať sa súčasťou utopistického projektu socializmu, problémy zamlčovať, pravdu nahrádzať pseudopravdou, sa stali príznačnými pre Solovičovu dramatiky. Pre Soloviča sa stalo ústredným problémom vytínanie briezok na dvore a mlčalo sa o stínaní „hláv“. Pre rodinu podľa Soloviča bolo najdôležitejšie, aby sa stala svedkom kvitnutia kaktusu v noci (*Kráľovná noci v kamennom mori*, 1982) a nie to, s čím sa skutočne borila. V susedstve Karvašovej dramatiky by

bola prázdnota prevažnej väčšiny Solovičových hier zjavná. Aj to bol možno jeden z dôvodov, prečo bola ich konfrontácia nežiadúca. Ak si vedľa Solovičových hier postavíme hry, ktoré Peter Karvaš v danom období vytvoril a napokon ich vydal Slovenský spisovateľ (1989), je viac ako čitateľná kvalitatívna priepasť. To, čo bolo výhodou pre Jána Soloviča, stalo sa stratou pre slovenskú drámu a divadlo. Profilovala by sa omnoho bohatšie. Karvašova dramatika by sa ocitla v susedstve hier Karola Horáka a Stanislava Štepku, Lubomíra Feldeka, pri skutočných vrcholoch toho, čo patrí do klenotnice slovenskej dramatickej spisby. Každý z nich vyznával inú poetiku a každý z nich sa v rámci svojho názoru na divadlo napojil na vývin európskej drámy, na niektorý z jej základných prúdov, ďalej ho rozvíjal a hľadal preň nové cesty. J. Solovičovi K. Horák neprekážal. Pôsobil na východnom Slovensku, venoval sa divadelnému experimentu a ten nevynášal ani uznanie, ani postup v štýle Soloviča v politickom rebríčku. S. Štepka zápasil s neprajníkmi v topolčianskom okrese aj Slovkoncerte. Svojou poetikou boli jeho hry ťažko prenosné do kamenných divadiel. Pravdepodobne aj preto ho Solovič ako konkurenciu nevnímal. Dramatik I. Bukovčan odišiel priskoro (1975). Predsa len sa v Solovičovej blízkosti ocitli dvaja dramatici – Osvald Zahradník a Mikuláš Kočan. Oboch práve tento fakt nezaslúžene vyhostil z divadiel. Stihol ich Solovičov osud – nezaujímam divadiel o ich tvorbu po roku 1989. Pritom Zahradníkove komorné hry i Kočanove hry s básnickým nábojom majú nesporné miesto v dejinách slovenskej drámy.

Rovnako ako Peter Karvaš aj L. Feldek je prozaikom i dramatikom. Ako dramatik začínal L. Feldek hrami pre deti. *Metafora* je prvou Feldekovou hrou pre dospelých. Spadá do obdobia, v ktorom platil zákaz publikovania a uvádzania Karvašových hier. K ich priamej konfrontácii pri javiskových uvedeniach do roku 1989 nedošlo - ak nepočítame tichú premiéru *Súkromnej oslavy* v Poetickom súbore Novej Scény v roku 1986. V tomto roku vznikla aj inscenácia Feldekovej *Slečny Nituš*. To, čo obidvoch dramatikov spájalo, bola reakcia na politické udalosti. Od seba ich vzdalovala kompozícia, tektonika hier, spôsob ich budovania, divadelná vízia. Karvašove hry sú poznamenané prísnu stavebnosťou, aj keď ide o hry

komponované z fragmentov. Lubomír Feldek ako básnik stavil na kompozičnú uvoľnenosť, vytváranie priestoru pre improvizáciu. Zreteľné sú aj znaky kabaretu, ktorý je neodmysliteľne spojený s modernou drámou. Svedčí aj o rozdielnom spôsobe oslovovania divákov, rovnako ako aj o odlišnej forme napojenia sa na divadelné dianie. K Feldekovi majú bližšie Milan Lasica a Július Satinský. Obaja sú žiakmi Petra Karvaša, ktorého prednášky a semináre navštevovali na VŠMU v Bratislave. Postihol ich však podobný osud ako ich pedagóga. Našťastie, v ich prípade zákaz nebol taký dôsledný a z javiska sa celkom nevytrátili. Ich texty a inscenácie, v ktorých účinkovali, boli politicky výbušné, kritické k našej letore, preukazovali zmysel zasiahnuť humorom najcitlivejšie miesta divákovej mysle. To všetko ich divákovi prinášalo očistu aj nádej. Ich *Deň radosti* (1986) pomenoval absurdnosť sveta, v ktorom sme žili, vyvolal očistujúci smiech, ktorý aspoň na chvíľu, kým sme sa nevrátili do osídien a podvodov socialistického spôsobu života, prinášal nádej. Smiech navonok a slzy padajúce do vnútra. *Deň radosti* aj uvedenie *Súkromnej oslavy* v tom istom roku prinášali iskričku zmeny, ktorá poukazovala na poznanie, že umenie nie je bezmocné a je podmienené slobodou mysle umelca. Dramatika P. Karvaša normalizátori obviňovali z formalizmu a kozmopolitizmu. P. Karvašovi naozaj bola vzdialená čiernobielosť solovičovského typu. Zdalo sa, že schematizmus bol v slovenskej dráme prekonaný v 60. rokoch. Solovičovou dramatikou sa k nám vrátil. J. Solovič mal stúpcov v budovaní socialistických ideologických schém, podporu u časti kritiky. V tomto období vzniklo nemálo nových hier. Tie Solovičovského razenia sú v zabudnutí, tak ako politický systém, ktorému slúžili. Nie je ťažké nájsť odpoveď prečo si na ne dnes už nik nespomenie. Dôležitý je však návrat našich divadiel k životodarnému prúdu v našej dráme, ktorý výrazne profiloval Peter Karvaš a viacerí jeho súputníci.

Úvahy o týchto hrách sú zložitejšie. Spravidla sú založené na myšlienke, nie na príbehu. Strácame jeden z pilierov prehľadnejších názorov na jednotlivé drámy. Aj to je jeden z dôvodov, pre ktorý je dôležitý iný spôsob úvah, aby sme odkryli ich podstatu.

V OSÍDLACH VOJNY

Umenie na prvú a druhú svetovú vojnu reagovalo rozdielne. Či to už boli expresionisti, dadaisti, futuristi, surrealisti alebo tvorcovia zo stredného prúdu, či tí, ktorí nadväzovali na to tradičné, klasické.

Stúpenci čistých foriem moderného umenia vyznávali názor, že tradičné umenie stratilo svoju silu. Nie je v jeho moci viesť živý dialóg s percipientami. Modernisti naozaj začínali „na lúke zelenej“, nech sa nám akokoľvek tento poznatok prieči. Kým expresionisti vo svojich dielach zobrazovali smrteľný kľč, horúčkovitý strach, futuristi odmietali nielen homérovskú syntax, ale vyhlasovali aj smrť subjektu. Vojna bola podľa nich jedinou hygienou sveta. Mám na mysli Marionettiho predstavu futurizmu. Celkom odlišné znaky mal futurizmus ruský, reprezentovaný v prvom rade tvorbou Vladimíra Majakovského.

Rozdielne na vojnu reagovali dadaisti. Skupina okolo Tristana Tzaru, Marcela Janca, Huga Balla či Emmy Henningsovej hľadala pred prvou svetovou vojnou únik vo švajčiarskom Zürichu. Rozbitosť človeka a sveta v časoch vojny premietli aj do formy. Slová roztrieštené na hlásky, kľčovitý tanec, disharmónia v hudbe, používanie nadmerných masiek, dominantnosť iracionálneho nad racionálnym, to všetko pripomínalo v *Cabarete Voltaire* stretnutie šialencov, ktorých hlasy prehlasovalo zavýjanie sirén, bučanie, škrípanie. Ľudský hlas predstavoval ľudskú dušu, ktorej volanie ochromovala a dusila vojna.

Surrealisti reagovali v medzivojnovom období na dozvuky prvej svetovej vojny. Ale viacerých z nich sa vojna dotkla bezprostredne, či to už bol Apollinaire, ku ktorému sa surrealisti hlásili, André Breton, Louise Aragon a mnohí ďalší. Ich osudy počas 2. svetovej

vojny pripomenul dramatik Viliam Klimáček v hre *Dáma s kolibríkom* (1999). Claude Lévi-Strauss vo svojich *Smutných tróPOCH* spomína, ako s Bretonom unikali pred 2. svetovou vojnou jednou z posledných záchranných lodí z Európy. Rovnako dramatické boli aj osudy ďalších umelcov. Spomeňme aspoň Jiřího Voskovca, Jána Wericha či Jaroslava Ježka.

Nemožno zabudnúť ani na nemecký politický kabaret, s ktorým je spojená aj tvorba Bertholda Brechta, Franza Wedekinda, Maxa Reinhardta či Eriky Mannovej.

Kubizmus považovali Francúzi za “nemeckú záležitosť“, aj preto odmietali kubistický balet *Prehliadka*, spojený s takými menami ako Pablo Picasso, Jean Cocteau a iní. Toto odmietanie možno považovať za sporné, lebo rovnako bolo záležitosťou španielskou či anglickou (silný prúd literárneho kubizmu). Aj keby vznikla len Picassova *Guernica*, nemožno kubizmus vyčleniť z prúdu umenia protestujúceho proti vojne.

Ani slovenské umenie neostávalo bokom a reflektovalo vojnu, jej dopad na osudy jednotlivca i spoločnosti. Tak ako mal svet svojho Ernesta Hemingwaya, Ericha Mariu Remarqu a celý rad ďalších, na Slovensku to boli predovšetkým prozaici Ladislav Ťažký, Peter Karvaš, Alfonz Bednár, Vladimír Mináč, Rudolf Jašík či František Švantner. Vybavujú sa nám aj ďalšie druhy umenia, rovnako ako monografie o dielach, ktoré reflektujú vojnu. Zatiaľ sa sústredím na oblasť drámy a pokúsím sa začleniť hry P. Karvaša do širšieho prúdu hier s tematikou vojny.

Väčšina hier o vojne vznikla po roku 1945. Z menšieho či väčšieho časového odstupu sa vracajú k vojne, vojnovým udalostiam. Niektoré vznikali na objednávku divadiel, ktorých „povinnosťou“ bolo uviesť k výročiam aj hru o Povstaní. Spravidla sa výber zužoval na hry O. Záhradníka, J. Kákoša a J. Soloviča. Pripomeňme si, že pre hry P. Karvaša platil v rokoch normalizácie zákaz ich uvádzania a šírenia. Aj napriek tomu medzi najhodnotnejšie hry s témou vojny patria hry Leopolda Laholu a P. Karvaša.

Téma vojny v Karvašovej dramatikke je návratná. Dramatik vnímal jej obraz ako nedokončený. Stále pociťoval potrebu o nový pohľad, ktorým by sa viac priblížil k tomu, čo chce obsiahnuť, aj s vedomím, že to nie je možné. Pripomína to sériu štrnástich impresionistických plátien Rouenskej katedrály, ktoré zachytávajú svetelné premeny na fasáde katedrály. Claude Monet sa tak usiloval zachytiť svetlo a tieň na katedrále z rôznych pohľadov – pri západe slnka, rannom úsvite, za slnečného poludnia, v ponurom dni. Raz vyvolávala pocit bielej harmónie, inokedy modrej a zlatej či hnedej. Pevná štruktúra stavby sa rozplývala pri dopade svetla, menila sa. Podobné obrazy vyvolávajú aj Karvašove dramatické obrazy vojny. Mení uhly pohľadu na ňu. Raz odkrýva viac to vonkajšie, inokedy vnútorné alebo je oboje v rovnováhe. Ale zakaždým sa niečo mení, aby rozšírilo záber na vojnové udalosti a osudy ľudí. Prítomnosť výtvarného videnia, vplyvy farieb, svetla, vytváranie hĺbky pomocou farieb prezrádza Karvašovo *Hmlisté ráno*, aby sme mohli menovať aspoň jednu za všetky. Dominantnou je biela, biely je sneh nielen preto, že je zima a padajú jeho vločky. Tak ako u Joycea v Dublinčanoch padá biely sneh na dublinský cintorín, aby následne pokryl celé Írsko. U Karvaša sa z bielej hmly spomienok vynárajú myšlienky, skutky, činy tých, ktorí odkrývajú neznámu alebo málo známu podobu svojej existencie. Biela je smrť, ale napokon z nej vyrastie biela očistná sila pre tých, ktorí ostali. Vybielená je aj stránka, na ktorú môžu zapisovať lepšie správy o živote – tých, ktorí boli, aj tých, ktorí ostali. Z rodu Karvašovcov prežili 2. svetovú vojnu iba dvaja. S tým sa nemožno vyrovať. Ale treba pripomínať, pomenovať sily, ktoré vojnu vyvolali, podstatu smrtiacich mechanizmov, v súkolí ktorých sa ocitol ľudský život.

V hre *Meteor* (1945) je metaforou vojnového nebezpečenstva meteor, ktorý má dopadnúť na ostrov. V spôsobe vyjadrovania akoby sa vrátil dramatik k *Hre o básnikovi* (1942), ale oživil predovšetkým vecný, pragmatický a menej už obrazný aspekt tohto ohrozujúceho javu. Vnímal by som ju skôr ako predohru ku dramatickým opusom o vojne. *Návrat do života* (1946) patrí zasa skôr k ich epilógu. Či už je to lekár Martin Habura alebo spoločensky neukotvený Vincko, nevedia sa po vojnových strastiach zaradiť

do povojnového života. Podobnú tému rozvíjal aj O. Zahradník v hre *Meno pre Michala* (1977), ktorej pôvodný názov bol *Návraty* (vyšla len časopisecky, v Javisku). O túto hru sa viedol zápas a jej uvedeniu predchádzalo až deväť lektorských posudkov. Naisto to nebolo len pre názov hry. Bola to v prvom rade reakcia na názor, že sa postavy väzňov z koncentračných táborov po návrate domov nedokázali zaradiť do života pre svoje traumy. Ak P. Karvaš motív návratu plne dramaticky nerozvinul, príčinu treba hľadať vo falošných predstavách, ktoré nám podsúvali vtedajší ideológovia umenia. V *Návrate do života* postavy zápasia s tieňmi minulosti. Tie sa rovnako vracajú aj v Karvašových neskorších hrách, predovšetkým v *Súkromnej oslave* a *Dvadsiatej noci*.

V ďalších Karvašových hrách, rozvíjajúcich tému vojny, postavy vstupujú do ohniska vojnových udalostí, aby ich znova oživil. Hľadajú pritom odpovede na otázky, ako ich poznačili, zjazvili ich telo a myseľ.

Polnočná omša zužuje pohľad na vojnu, nie je širokospektrálna, ale sústreďuje sa na rodinu Kubišovcov. Sleduje myslenie, konanie jednotlivých jej členov, stávajú sa onou kvapkou, v ktorej sa odráža more. Nie je to kvapka jednoliata, tak ako more. Keď sa jej postaví do cesty breh, roztriešti sa o skalný múr, uviazne medzi skalami, ale strháva so sebou aj pobrežný piesok pri návrate do mora. Už nie je jedno more a rovnaký nie je ani osud kvapiek.

Rodina Kubišovcov vo vojnových časoch pri rozdielnosti povahových črt jej členov sa usiluje ostať jednoliatou. Všetci za jedného a jeden za všetkých. V prológu je pre Kubišovcov súdržnosť tým najdôležitejším. Od slov k činom je však pre nich neprekonateľná vzdialenosť. Každý z členov rodiny je egocentrický, myslí len na svoje sebecké ciele. Je im v podstate jedno, či vo vojne vyhráva jedna alebo druhá strana. Podstatné je to, aby neprišli o svoj majetok a postavenie. Nezáleží im, akú majú na sebe uniformu ani aká uniforma pribudne pod ich strechou. Je im ľahostajné, čo sa deje okolo nich aj v nich. Ku konfliktným stretom dochádza až vo chvíli, keď sa pod ich strechou ocitne Ďurko. Je partizán a je zranený. Od Kubišovcov záleží, či prežije alebo nie.

Kým v prologu postavy volali po súdržnosti, jednote, odrazu sa prejavujú celkom inak. Každá z postáv hovorí o vlastnom živote, pre ktorý je Ďurkova prítomnosť nebezpečenstvom. Odrazu zabudnú na jednotu, presnejšie, mení sa jej podoba. Svrne dúfajú, že Ďurko odíde. Keď Ďurko odíde, zbavia sa nebezpečenstva. Vôbec nepripúšťajú úvahu, že nebezpečenstvom je vojna, v ktorej nejde len o osud členov rodiny Kubišovcov, ale o celý národ.

Ďurko ako partizán riskuje svoj život pre iných, ale pre neho Kubišovci riskovať nechcú. Hierarchia hodnôt je pre každého diametrálne odlišná. U členov Kubišovskej rodiny akoby sa stretli dva filozofické prúdy 20. storočia. Prvý je spojený s egocentrizmom v konečnom subjekte. Druhý predstavuje Ďurko a jeho milá Katka. Žijú jeden pre druhého, ale aj pre druhých. Katka, ktorá je aj spolubojovníčkou Ďurka, ho v hraničnej situácii neopustí. Zato sa od neho odvrátia tí, ktorí by mu mali byť najbližšie.

Kubišovci si pestujú svoje mimikry, ale v istej chvíli sa už ani netvária, že im ide o Ďurka. Stáva sa prekážkou, ktorú je lepšie odstrániť. Skutočná obludnosť v Kubišovskej rodine sa odкрýva v prologu. Majú pocit krivdy, lebo za vojny trpeli a prišli o syna, brata. Vojna sa končí a tak vkladajú nádeje do tých, ktorí ich „pomstia“. Východisková situácia skôr napovedá, že sa staneme svedkami ťažkých vojnových osudov Kubišovcov. Ale jej obsah sa nenaplní. Všetko je inak. Kubišovci skladajú masky a pomaly odkrývajú svoju pravú tvár. Slúžia len sami sebe, nie „naším“ ale nepriateľským silám. Nie Ďurko, ale Nemecký Brecker je stredobodom ich pozornosti. Ďurko zomiera, prichádzajú partizáni a pýtajú sa Katky, na tých, čo sú v kubišovskom dome. Katka odpovedá, že fašistov v ňom niet. Ďurko vykúpil ich viny svojím životom.

Každý z kubišovskej rodiny vyznáva iné idey, ktoré prináležia vtedajšiemu politickému spektru. Vychádzajú si v ústrety, keď sledujú výhody. Tie sa kryjú s ich postojmi. Rovnako sa správajú aj pri príchode partizánov. Zjednocujú sa v názoroch a svorne pritakávajú tomu, čo je výhodné pre ich budúcnosť. Kam vietor, tam plášť. Bližšia košela ako kabát. Je to príznačné nielen pre vojnové časy, ale aj tie povojnové, pre isté skupiny ľudí. Presahy nedávnej minulosti

k súčasnosti sú viac ako zjavné. Platili nielen pre obdobie vojny, ktorá je v centre dramatikovej pozornosti, ale aj pre koniec 50-tych rokov, v ktorých *Polnočná omša* vznikla.

V ďalšej hre s témou vojny, *Antigona a tí druhí*, sa optika pohľadu dramatika rozširuje. Nie je to už len vzťah rodiny a najbližších k synom, bratom, ale vzťah spoločenstva k jednotlivcovi. Všetko akoby malo umocnenejšiu podobu a to nielen v počte tých, ktorí zastupujú obe proti sebe stojace sily. Hre sa venujem aj v inej kapitole knihy. Je však potrebné zdôrazniť niektoré poznatky.

Antigona a tí druhí má svoj predobraz v starogréckom mýte o rode Labdákovcov, ale predovšetkým v Sofoklovej *Antigone*. Grécko bolo kolískou demokracie, Sofokles bol priateľom Perikla. Za jeho čias demokracia prekvitala. Demokracia sa spájala s vládou ľudu, ktorému prináležali osobné i občianske slobody. Platia zákony a treba ich dodržiavať. Antigona však ide nad rámec písaných zákonov a napĺňa aj nepísaný zákon diktovaný gréckym náboženstvom. Aj napriek Kreónovmu zákazu pochová svojho brata Polyneika, aby naplnila vôľu bohov, ale zároveň prekročila Kreónov zákaz nepochovať Polyneika, lebo zaútočil na rodné Théby. V hre *Antigona a tí druhí* je v pozícii Kreóna Krone zakódovaná príbuznosť aj do mena zástupcu Lagerführera a SS Statsturmführera, ktorý zakáže pochovať väzňa Pollyho. Jeho zákaz je absurdný, lebo väzeň Polly nezaútočil na svoju krajinu, ale naopak, bránil ju. Kroneho ľudia by mali byť väzňami a o ich životoch by mali rozhodovať väzni.

V Karvašovej hre demokraciu stíhajú tvrdé údery. Neplatia zákony etiky, humanizmu. Krone a jemu podobní sa postavili na úroveň Boha. Oni sú zákonom, oni rozhodujú o živote a smrti človeka.

Kým v *Polnočnej omši* sa jednotlivé postavy zdanlivo menia, postava poručíka Breckera akoby všetky svoje pocity skrývala vo vnútri, ale v rozhodujúcej chvíli naplno prepukne jeho nenávisť. Medzi slovom a skutkom je priepastný rozdiel. Naoko nezasahuje do života rodiny Kubišovcov. Pripomína to hru na mačku a myš. O to dramatickejšou je Ďurkova smrť.

V hre *Antigona a tí druhí* sú postavy bohatšie štruktúrované. Majú svoje svetlé i temné stránky. Nie sú jednoznačnými dramatickými charaktermi. Platí to aj o Anti, ktorej predobrazom je Sofoklova Antigona. Sme svedkami jej vnútorného zápasu. Antigona v ňom obstojí a postaví sa na obranu etického. Stojí pre ňu vyššie, ako zákony, ktoré diktuje Krone. Anti čaká smrť, ale Krone je vnútorne už dávno mŕtvy, lebo v ňom odumrel cit, skutočná láska k blížnemu, zmysel pre spravodlivosť. Rád o nich hovorí, ale opäť ich svojimi skutkami popiera.

Obe proti sebe stojace sporné strany sú viac vyrovnané v sile ako v *Polnočnej omši*. V nej je pomer medzi spornými stranami daný tým, že Ďurko je skôr tým, ktorý urýchľuje prejavy postáv, príslušníkov rodiny Kubišovcov. V krajne vypätej situácii ukazujú svoju pravú tvár, ktorú v správnej chvíli skryli pod masku prezentovanej lásky, ale v skutočnosti išlo o sebelásku.

Súkromnú oslavu (1972) dramatik napísal v čase, keď platil zákaz publikovania a inscenovania jeho hier. Možno ich však konfrontovať s hrami, ktoré v slovenskej dramatickej spisbe vznikli v tomto období – predovšetkým Bukovčanova hra s existencialistickým nábojom *Sneh nad Limbou* (1973), Kákošov *Dom pre najmladšieho syna* (knižne vyšla v roku 1973, inscenovaná bola v roku 1974), Zahradníková hra *Prekroč svoj tieň* (1974) či hry z neskoršieho obdobia *Návraty*, uvádzaná pod názvom *Meno pre Michala* (1988), *Čas do brieždenia* (1984), Horákov *Medzivojnový muž* (1985) – odohráva sa síce v období medzi vojnami, ale v období dozvukov prvej svetovej vojny a ako predohra druhej svetovej vojny. Rovnako Povstanie tvorí jeden z dôležitých momentov v Solovičovom *Meridiáne* (1973). Pozoruhodná je však spomedzi nich Horákova hra *Medzivojnový muž* svojím metaforickým i dramatickým rozmerom. Rovnako aj Zahradníkov *Návraty* alebo *Meno pre Michala* svojou krehkosťou, vnútornou tragikou postáv. Viaceré z hier vznikli na objednávku divadiel a ani v tvorbe dramatikov či v slovenskej dramatickej spisbe nedosiahli výraznejší úspech. Podobne ako ďalšie hry, ktoré vznikli ako príspevky dramatikov k výročiam, oslavám SNP.

P. Karvaš v *Súkromnej oslave* nadviazal na filozofiu existencializmu, v hre možno hľadať predovšetkým väzby na Camusa a jeho esej *Mýtus o Syzifovi*. Karvašove postavy pred sebou tlačia svoju minulosť. Každá z postáv si kladie otázku, ale odpovede nepoznajú. Zakaždým sa ten balvan bolesti zo straty blízkych skotúľa nadol. Aj v Karvašovej hre, tak ako v Camusovej eseji, moderný Syzifos si cestou nadol kladie otázky o zmysle ľudskej existencie, vine a treste. Tí, s ktorými vedie dialóg, si buď nespomínajú, alebo si svoju vinu nepripúšťajú. Relativizujú udalosti akcie Ilias a hľadajú tých, ktorí sú zodpovední za ľudské obete, hoci sú nimi oni samotní. Niet ani toho, kto by prijal trest. Pokiaľ niet vinníka, niet ani trestu. Hra pripomína postupy detektívky (obľúbený žáner dramatika), v ktorej sa vina presúva zakaždým na niekoho iného a skutoční vinníci stále unikajú, až pokiaľ jedného z nich nezasťihne smrť. Korn, ktorý pátra po vinníkoch, sa napokon pravdy nedopátra. Erich ešte pritvrdzuje Kornovo poznanie alebo ho zľahčuje, keď tvrdí, že s pravdou aj tak nič nezmože. Žiaľ, toto Erichovo tvrdenie sa v istých periódach, nielen v nedávnej minulosti, ale aj v súčasnosti znova potvrdzuje.

V *Dvadsiatej noci* (1966 – 72) sa dramatik znova vracia k otázke viny a trestu. Podobne ako Korn zo *Súkromnej oslavy* hľadá odpovede na otázku či človeka ospravedľňuje, že spôsobil smrť iného človeka preto, že stál na opačnej strane. Doktor Šimon z *Dvadsiatej noci* na rozdiel od postáv tých, ktorí sa v *Súkromnej oslave* zúčastnili akcie Ilias vie, že ideológia neospravedľňuje zabitie človeka. Neumožní Adamovi útek, jeho pričinením zomiera a Šimon sa sám odsúdi na 20-ročné vnútorné väzenie. Už neplatí to sartrovské *Peklo sú tí druhí*, ale eliotovské *Človek je sám sebe peklom*. Zdôraznime, že zjavné sú alúzie aj na Sofoklovho Oidipa, ktorý sám seba oslepí, keď spozná svoju vinu. Ale Oidipus koná z moci osudu, Šimon sa rozhoduje sám. O to viac pociťuje svoju vinu. Ak by bola jeho voľba iná, priniesla by mu pokoj? Na rozdiel od Sofoklovej Antigony Šimon rozhoduje o osude živého, nie o mŕtvom človeku. O to naliehavejšie aj z odstupu 20-tich rokov vníma svoju voľbu. Inak povedané, Šimon s Adamom sú v pozícii Polyneika a Eteokla. Jeden z nich Théby bránil, druhý útočil. Kreon Eteoklove skutky

vyzdvihuje, Polyneika zatratí. Tým privolá tragédiu na celú svoju rodinu. Inak tomu nie je ani v Šimonovej rodine. Šimonova matka aj manželka Agneša žijú ako v horúčkovitom sne. Matka zo Šimonovho skutku obviňuje Agnešu, lebo Šimon si okrem iného pred Adamom chcel uchrániť svoju lásku, nedopustiť, aby dostal príležitosť získať Agnešu. Agneša túži len po jednom – aby sa to peklo pre ňu skončilo. U Sofokla sú mierou všetkého zákony bohov, ktorými sa Antigona riadi a preto sú jej skutky vyzdvihnuté. Šimon sa riadi vlastným rozhodnutím, dokonca aj v otázke života a smrti iného človeka. Preto je odsúdený na nekonečné blúdenie v labyrintoch svojej mysle. Bludiská sa stali aj témou filozofie, ktorú Šimon v čase svojho skutku vyznával.

Dvadsať nocí je v silnom spojení s existencializmom. Sartra Francúzi prezývali chodiaci paradox. P. Karvaš si však v súvislosti s existencialistickou filozofiou kladie kritické otázky. Medzi slobodou a voľbou vníma rozpory, ale v platnosti ostáva, že človek je slobodný len potiaľ, pokiaľ neohrozí slobodu iného.

Hmlisté ráno (1973) sa neodohráva v epicentre vojnových udalostí, postavy skôr dostávajú správy o nich. Hra tak dáva ďalší rozmer téme vojny v Karvašovej dramatiky. Čo sa naozaj odohralo, čo sa skreslilo? Konali postavy hry otvorene alebo mali aj tváre, ktoré nepoznali ani ich najbližší? Je priateľom ten, kto sa za neho vydáva alebo v ňom treba hľadať skrytého nepriateľa? Práve táto nejednoznačnosť dáva hre výrazne dramatický charakter. Pri postavách vyvoláva otázku, či sú také, ako sa navonok javia, alebo také, aké sú v skrytosti. Pripomína to pirandellovský relativizmus, ale aj nietzscheovskú pravdu mnohých perspektív. Je rovnako aktuálna v tejto hre ako v *Dvadsať noci*? Kým masky Karvašových postáv z Polnočnej omše sú priznané, čitateľné, v *Hmlistom ráne* ich prekrývajú individuálne i spoločné ciele postáv.

Dvaja starci z *Hmlistého rána* prežívajú najťažšie chvíle svojho života. V sedrii väznia ich synov, ktorých majú ráno popraviť. Doktor Ambruš a domovník Stríž prijímajú svoj údel rozdielne. Prvý z nich je presvedčený o tom, že jeho syna Karola musia oslobodiť, lebo je nevinný. Na rozdiel od domovníka, ktorý vie všetko o svo-

jom synovi Jožkovi. Ambrusovi ostalo to najdôležitejšie z Karolovej účasti na partizánskych akciách utajené.

V osudné ráno akoby pred Ambrusom vystupoval jeho Karol z hmly, ktorá pred ním ukrývala pravdu o synovi. Podobne ako v *Dvadsiatej noci* aj v *Hmlistom ráne* Karol a Jožko majú spoločný objekt záujmu – Magdu. Lúboštný trojuholník však nevzniká. Magda nie je motívom konania Jožka ani Karola. Dramatik skutočné motívy konania oboch postáv odkrýva. Stávajú sa dôležitými pre doktora Ambrusa. Postupne sa dozvedá, ako jeho syn Karol skutočne žil.

Istý odstup, nadhľad nad prežitým, hraničná smrť zaostruje optiku dramatika. Predovšetkým Ambrusov syn Karol je iný, ako ho poznal otec. Ale zmenil sa aj Kadraba, ktorý bol v sedrii v popravej čate a votrel sa do domu starcov? Aký bol jeho motív úteku zo sedrie? Naozaj ho poslal Karol a skutočne sa chce zbaviť svojej minulosti? Prebudilo sa v ňom svedomie alebo len prevracia kabát? Akí sme, aký som? Pripomeňme si antiromán André Bretona *Nadja*. Začína sa otázkou: Kto som? Odpoveď nenachádza, ale verí, že ju raz nájde. Karvaš Bretonovu otázku rozširuje aj na iných: Kto sme, koľko máme podôb, ktorá je tá pravá?

Nultá hodina (1972) akoby potvrdzovala poznatok, že medzi mnohými podobami, ktoré na seba človek vo vojnových časoch – a nielen v nich – berie, ktorej z týchto podôb možno dôverovať, sa prejaví práve vtedy, keď sa rozhoduje na hrane medzi životom a smrťou. Výsledkom je nedôvera, ktorá v rozhodujúcej chvíli zasiahne všetkých a dotýka sa všetkých postáv Karvašovej *Nulte hodiny*.

Partizánska skupina sa pripravuje na akciu. Postavy sa medzi sebou nepoznajú. Nevedia o svojej minulosti. Alebo toho nevedia dosť.

Úspech akcie však závisí na ich vzájomnej dôvere, súhre, obetavosti. Prichádza správa, že medzi partizánmi je zradca. Všetko akoby sa vrátilo na začiatok, k nulte hodine aj k nultému bodu. Postavy postupne začínajú odkrývať svoju minulosť, názory, postoje, osudy. Nerobia to však slobodne, samovoľne, ale pod tlakom

podozrení, nedôvery. Postavy sa bránia, ale chýbajú im skutočné, presvedčivé argumenty na obranu. Aká je ich skutočná identita? Sú tými, za ktorých sa vydávajú, alebo je to zastierací manéver ich skutočnej identity?

Prichádza správa, že nepriateľa odhalili a akcia môže prebehnúť. Postavy sa o sebe, o svojej minulosti vzájomne dozvedeli. Ale ako sa možno presvedčiť, či hovorili pravdu? Predovšetkým vo chvíli, keď sa pravdou stáva opakovaná lož. S tým máme ako národ bohaté skúsenosti a nemusíme sa ani nachádzať pod tlakom. Skôr ho vyvíjajú tí, pre ktorých sa pravda rovná klamstvu. O Petrovi Karvašovi ideológovia umenia v 50-tych rokoch aj v čase normalizácie tvrdili, že je kozmopolitom. Pre niekoho to bola výhodná lož. Mala slúžiť odvráteniu pozornosti „správnym“ smerom. A tým určite nebol ten západný svet. Pravda je však taká, že aj vo svojich hrách s vojnovou tematikou vedel Karvaš zaznamenať naše hrdinstvo, ale aj naše straty, pod ktoré sa podpísal strach, vnútorná nesloboda, sebeckosť. To však neznamená, že to, čo platí o nás, nevzťahuje sa na tých, ktorí žijú smerom na západ. Ba aj na smery ostatné.

PRI PRAMEŇOCH ANTIKY

Na antické umenie nazeralo umenie ako na kritériá, normy, hodnotenie európskeho, ale aj svetového umenia. Vzťah k antike závisel o. i. aj od jednotlivých druhov umenia. Sústreďme sa na osudy drámy a divadla, ktoré budovali na tradíciách, hodnotách, klasickom modeli, ale aj tie, ktoré sa vyvíjali v línii modernej drámy a divadla.

Nástup modernistických prúdov sprevádzala výzva ich manifestov a nielen ich, aby si umenie hľadalo svoje vlastné cesty. Boli to predovšetkým dadaisti a futuristi, ktorí chceli všetko staré, čo dovtedy súviselo s históriou umenia, vyhodiť do "ľuftu". Pravda, nebola to pre nich len kratochvíľa, ale nedôvera v silu toho, čo predstavovalo históriu umenia. Marinettimu sa zdala nudná homérovská syntax, vyššie staval možnosť, sedieť v dvojplošníku bratov Wrightovcov. Rovnako ako Nike Samotrácku v obdive predstihol automobil.

Dôvody pre takéto reakcie boli u nich iné ako u dadaistov. Tí chceli všetko, čo predstavovalo históriu umenia, zničiť – múzeá, knižnice aj ustanovizne, ktoré sa umením zaoberali. No kým u futuristov dominovala v ich predstavách sila, túžba zničiť všetko minulé a hľadiť iba do budúcnosti, u dadaistov boli motívom takéhoto názoru na umenie dôsledky vojnových udalostí, na ktoré ľudia reagovali pasívne. Dadaisti príčinu videli aj v neschopnosti divadla spojeného s tradíciou, klasickým umením, zmeniť človeka. Búrliivo prejavovali svoj nesúhlas s vojnou a k rovnakým reakciám chceli viesť aj divákov. Rovnako komplikovaný bol vzťah k dovtedajším hodnotám aj u surrealistov. Nešlo im o dokonalý spôsob zobrazovania podľa vzoru antiky. Chceli akýmkoľvek spôsobom zachytiť skutočný pohyb myšlienky. Detská hra na náhody sa popri psychickom automatizme stala dôležitou tvorivou metódou. Tak ako Breton presadzoval antiromán, mohli by sme u surrealistov ho-

voríť o antidráme či antividadle. Nemala by nám však unikať ani ďalšia vlna surrealizmu spojená s magickým realizmom, multietizáciou umenia.

Expresionisti sa neusilovali o dokonalosť formy, ktorá bola ideálom antiky. Forme vtlačali charakter krajne vypätej emócie. Tie telo aj okolitý svet deformujú, krivia, ovláda ich krč z obáv, strachu.

Vzťah kubizmu k antickému, klasickému je zložitejší. Viacnásobná optika a následné stretávanie sa pohľadov v jednom výslednom mali za následok deformácie anatómie a perspektívy. Sotva ich teda možno spájať s antickým ideálom. Ak postmoderné umenie vnímame ako druhú vlnu moderny, sotva obстоjí názor, že druhá polovica 20. storočia mala bližšie k antike ako tá prvá. Možno to súvisí aj s odvodzovaním postmoderny od intertextuality, s ich stotožňovaním. Postmoderna by potom bola aj antika, v ktorej tiež môžeme hovoriť o istých formách nadväzovania na mýty. Teda treba hľadať iný kľúč k návratom k antike, nielen v druhej polovici 20. storočia, ale už v tej prvej. A pravdaže aj v ďalších obdobiach vývinu umenia.

Jedným z kľúčových problémov umenovedy je zužovanie obrazu umenia. Tak sa stalo, že registrujeme prúd iba klasického, tradičného umenia a toho moderného a postmoderného. Prehliadame to, čo logicky muselo nastať – križovanie, prelínanie, syntetizovanie, vzájomné umocňovanie oboch týchto prúdov v umení. Jeho vznik – tak ako v modernom umení, predstavuje dielo Salvadora Dalího po rozchode s Bretonom, v literatúre dielo Marcela Prousta, v dráme Thomasa Stearnsa Eliota, Federica Garcíu Lorcu a mnohých ďalších. Tento stredný prúd v umení sa formoval postupne. Nie náhodou som Petra Karvaša nazvala eliotovcom. T. S. Eliot sa hlásil k tradícii, klasickému, ale nesmieme pri tom zabúdať, že je autorom kľúčového diela literárneho kubizmu v oblasti poézie svojou *Pustatinou* (1922). Rovnako zreteľnými sa stávajú aj jeho vplyvy v dramatickom diele P. Karvaša, zdôraznime, že hlavnými. Lebo u oboch sa stretávame so stopami, výraznými či menej výraznými, iných modernistických prúdov. Celé Eliotovo dielo je preniknuté antikou. Dokonca je o ňom známe, že rád dával do-

bovým kritikom „hádanku“, ktoré dielo antiky bolo východiskom tej ktorej hry. Ak ho kritici neuhádli, veľkoryso poznamenal, že to ani nie je dôležité. Možno bolo toto tvrdenie prejavom súcitu. Lebo ak pri jeho *Koktejlovom večierku* neobjavíte pretext, Euripidovu *Alcestis*, sotva sa vám podarí preniknúť do tajomstva jeho postáv. Potvrdila to aj pozoruhodná inscenácia hry v Astorke Korzo '90 v réžii Juraja Nvotu. Anglo-americký dramatik T. S. Eliot však nebol zďaleka jediný, ktorého oslovovali antické mýty, diela antických dramatikov. Vracal sa k nim Eugen O'Neill, Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Jean Anouilh, Gerhard Hauptmann, ale aj Jean Racine, P. B. Shelley, Johan Wolfgang Goethe, Wiliam Shakespeare a mnohí ďalší. Títo dramatici potvrdzujú vo svojich hrách nadčasovosť mýtov, ktorú zdôrazňoval aj T. S. Eliot. Mohli by sme hovoriť o ich univerzálnosti naprieč celými stáročiami. Hľadanie antických hodnôt v dvadsiatom a na prahu dvadsiateho prvého storočia nám prezradí mnohé o súčasnom človeku aj dobe, v ktorej žije. Preveruje okrem iného aj kritériá hodnôt, ich hierarchiu v oblasti medziľudských vzťahov. Antika nastavuje zrkadlo aj morálke, mechanizmom moci. Posuny medzi antickým a súčasným, hranice medzi všeplatným a možným, už nie sú striktné stanovené. V antike bol človek poslušný vo vzťahu k božstvám, v modernej dobe človek povýšil sám seba na božstvo. Antika sa pre nás stala skôr zrkadlom, v ktorom sa odráža naša pokrivenosť, egocentrizmus, vykorenenosť zo sveta, v ktorom platili hodnoty, normy. Aj keď nie všetci a vždy ich dodržiavali. Nie je teda náhodou, že sa dramatici k antike a k antickým hrdinom vracajú. V slovenskej dramatickej spisbe sa Peter Karvaš popri Ivanovi Stodolovi vracal k antike najsystematickejšie. Rád priznával jej inšpirácie. Niekedy sa k antike hlásil transparentne. Meno antického hrdinu, presnejšie hrdinky, sa dostalo do názvu jeho hry *Antigona a tí druhí*. V inej jeho hre sú postavy spojené s dejinami Ríma, ale sú aj prípady, pri ktorých je hľadanie antických inšpirácií omnoho zložitejšie. Patrí medzi ne napríklad *Polnočná omša* či *Dvadsaata noc*. Pokúsme sa na tomto užšom výbere z Karvašovej dramatiky demonštrovať jeho cestu k antike a od antiky k súčasnému. Sústredíme sa na niektoré z hier, v ktorých P. Karvaš vedie živý dialóg s antikou.

V hre *Antigona a tí druhí* sa východiskovým textom stala Sofoklova *Antigona*. Karvaš na ňu nadväzuje, vzniká medzi nimi intertextuálny vzťah. Ak intertextualitu vnímame ako spôsob interpretácie, znamená to, že budeme hľadať tie znaky, významy, myšlienky, situácie, konanie postáv, vzťahy a deje, ktoré obe hry zblížujú alebo vedome od seba vzdalujú. *Antigona* gréckeho autora tragédií Sofokla vznikla v roku 441 p. n. l., Karvašova *Antigona a tí druhí* v roku 1961. Delia ich teda celé stáročia. Ale to, čo obe Antigony spája, je túžba vymaniť sa spod tlaku zákazov a konať slobodne, podľa vlastného svedomia. Sofoklova *Antigona* sa vzoprela Kreonovmu zakazu pochovať brata Polyneika, ktorý zahynul s bratom Eteoklom v bratovražednom boji. Jeden na Théby zaútočil, druhý ich bránil. *Antigona* si uvedomuje Polyneikovu vinu, aj osud, ktorý ju čaká, ak napriek zakazu Polyneika pochová. *Antigona* sa teda rozhoduje medzi zákonmi svetskými, ktoré predstavuje Kreon, a zákonmi božskými. Svetský zákon, ktorý predstavuje Kreon, upiera Polyneikovi, aby si pozostalí splnili povinnosť a pochovali ho, tak ako sa to pri odchode duše z tela patrí. Aj keď smrť v antike a v súčasnosti sa spája s rozdielnymi rituálmi, pozornosť oboch dramatikov sa viaže k tým živým. Stáva sa impulzom pre ich konanie, vyhraňovanie postojov a názorov. Sofoklova hra sa odohráva v časoch Kreonových, v ktorých boli svetské zákony nadradené božským. Karvašova *Antigona a tí druhí* sa odohráva za vojny, v koncentračnom tábore. Mená postáv opäť odkazujú na Sofokla-Kreona nahradil Krone, Antigonu Anti, Eurydike Erika, Hajmona Hajman, Polyneika Poly.

U Karvaša je rozvrstvenie síl omnoho zložitejšie ako u Sofokla. Na jednej strane *Antigona*, oproti nej *tí druhí*, teda znásobené zlo – dozorcovia v koncentračnom tábore, ktorí sú predĺženou rukou vojnovnej mašinérie. Navyše, u Karvaša nie je zlo také jednoznačné, čitateľné. Iný je Krone ako súkromná osoba a iný Krone, príslušník SS – Hauptsturmbanführer. Je to človek dvoch tvárí, nejednoznačný, ale pre Anti nie menej nebezpečný. U Sofokla proti Antigone stojí Kreon, v Karvašovej hre stojí Anti proti presile. Na stranu Antigony sa u Sofokla postupne stavia Hajmon aj Eurydika. Sofokles vedie postavu Kreona ku katarzii, Karvašov Krone ostáva v prí-

behu Anti chladným. Necháva ju v moci fanatizmu, fašistického despotizmu.

Peter Karvaš za jednu zo základných podmienok vzniku plnokrvnej drámy považoval konfliktné stretnutie, zrážku dvoch protichodných síl. To mnohé vysvetľuje aj pri hre *Antigona a tí druhí*. Ani Anti nie je jednoznačne kladná postava. Tak ako má jej život svetlé stránky, nechýbajú ani tie temnejšie. O to väčšie je pnutie pri jej rozhodovaní. Sloboda a voľba Anti sú v spojení so zápasmi, ktoré rozvíja aj Jean-Paul Sartre vo svojej prednáške *Existencializmus je humanizmus*. Jej voľba je znásobená tým, že sa nerozhoduje o tom, či pochovať alebo nepochovať Pollyho. Jej voľba je vo vojnových časoch spojená aj s otázkou, či zomrie alebo ostane nažive. Anti čaká smrť. Umiera pre iného. Lebo Lévinasovo *Žiť pre iného* zatemnila vojna. Metaforicky povedané, nenastal ešte čas pre jeho naplnenie. Vojna pomer života a smrti v koncentračných táboroch obrátila.

J. P. Sartre spolu s A. Camusom dali existencializmu výrazne literárnu podobu. Pripomeňme, že do 20. storočia ľudstvo vstupovalo s mottom *Boh je mŕtvy*. Tak, ako je motto vytrhnuté z kontextu, neriadili sa ním všetci. Faktom je, že ho spájali s modernitou, paranojou moderného človeka. Sigmund Freud ju vnímal ako zle odhadnutý vzťah človeka k realite. Krone patrí medzi ľudí, ktorí sa „zbožštili“, rozhoduje o živote a smrti iných. Anti je tou, ktorá sa im vzoprie. V krajne vypätej situácii si uvedomuje, že je povolaná k slobode. Koná tak, ako jej to prikazuje svedomie.

V úvodnej poznámke P. Karvaš uvádza, že sa hra odohráva v lágri začiatkom roku 1945. *Antigona a tí druhí* vznikla v roku 1961, teda v mierových časoch. Ale aj v nich prežívajú ľudia typu Kroneho, ktorí sa podpísali pod 50-te roky spojené s politickými procesmi, vykonštruovanými obvineniami, násilím, strachom a popravami. Má však aj svoje Antigony, Pollyho, Ismeny. Presahujú od antického a vojnového k súčasnému. Boli čitateľné, v tom bola Karvašova interpretácia jedinečná, aktuálna, kontaktná s dobou.

Zrkadlenie antiky a vojnových udalostí, od ktorých sa odvíjali paralely k súčasnosti, nachádzame aj v hre *Polnočná omša*. Premiéru

mala dva roky pred vznikom hry *Antigona a tí druhí*, v roku 1959. Inšpirácie *Polnočnej omše* antikou nie sú na prvý pohľad také čitateľné ako v hre *Antigona a tí druhí*. Kým v hre *Antigona* pri voľbe Anti je na jednej strane mŕtvy Polly a na druhej jej život, v *Polnočnej omši* sú to príslušníci rodiny Kubišovcov a Ďurko, ktorý má blízko k životu i smrti. Rozhodnutia rodiny Kubišovcov môžu „misky jeho váh“ vychýliť na jednu či druhú stranu. Ak interpretujeme *Polnočnú omšu* ako príbeh rodiny a vojnu ako rámec príbehu či silu, ktorá jej členov prinúti konať, potom sa nám núkajú alúzie s Euripídivou hrou *Alcéstis*. Na okraj treba poznamenať, že inšpirácie touto antickou tragédiou sú prítomné aj v Eliotovom *Koktejlom večierku*. Aj tento anglo-americký dramatik a básnik rozvíjal antické inšpirácie prostredníctvom medziľudských vzťahov. Niektoré euripídivské postavy zdvojiť. V jednej postave teda znásobil isté vlastnosti, charakterové črty, konanie, osudy. Kým u Eliota išlo v prvom rade o vzťah muža a ženy či vzťahy k celkom cudzím ľuďom, geograficky aj ľudsky vzdialeným, Karvaš sa sústredil na rodinné putá, lásku aj nelásku medzi členmi rodiny. Vyznávanie odlišných hodnôt spôsobí nedôveru, ale predovšetkým vlnu strachu a sebeckta, ktoré napokon spôsobia rozklad rodiny. Starogrécky mýtus o Alcéstis hovorí o láske k manželovi Admétovi, vládcovi v thessalskom meste Ferah. Admétos má predčasne zomrieť, ale Apollón sa za neho prihovorí u Moiry, gréckej bohyně osudu, aby mu ponechala život. Moira splní jeho prosbu, ale pod podmienkou, že sa za neho niekto odhodlá zomrieť. Alcéstis je jediná spomedzi Admétových príbuzných, ktorá za neho obetuje svoj život. Héraklés však smrti Alcéstis vytrhne a vráti ju Admétovi. V *Polnočnej omši* sa v situácii Adméta nachádza Ďurko. Hrozí mu predčasná smrť, ak ho nezachránia členovia kubišovskej rodiny. Strach o vlastnú bezpečnosť, obavy o majetok, ale aj prítomnosť nemeckého poručíka Breckera v dome zapríčinia, že sa Ďurkovi postupne všetci obracajú chrbtom. Tak ako v Euripídivej *Alcéstis* nechce po otcovi a matke a následne aj ostatných členoch rodiny nikto riskovať vlastný život za Ďurkovu záchranu. Ďurko umiera a Moirou je v Karvašovej hre poručík Brecker. Nie on žiadal Ďurkov život, ale rodina Kubišová mu ho svojím egocentrizmom, sebaláskou vydáva na smrť. U Eliota je to mladá žena, ktorú zabi-

jú domorodci, lebo im prináša posolstvo Božej lásky. V *Polnočnej omši* je zrádzaný aj Boh, lebo kňaz, ktorému sa matka Vilma Kubišová vypovedá, zradí spovedné tajomstvo. V starogréckej tragédii *Alcéstis* zachráni Héraklés, grécky národný héros, ktorý ju vyrval smrti. Ďurko z Karvašovej *Polnočnej omše* upadol do osídiel kubišovskej rodiny. Neuvažujú o tom, ako ho zachrániť, ale zachraňujú seba. Nie náhodou sa dej hry odohráva na Vianoce, v deň narodenia Božieho dieťaťa. Ani preň sa nikde nenašlo miesto, iba v maštálke na slame. Aj pre Ďurka sa našlo útočisko v drevárni. Vianoce sú spojené s radosťou, že sa všetci stretnú. U Kubišovcov je to inak. Zdanlivo na Ďurkovi záleží len matke Vilme. Ale aj tá čaká pomoc skôr od duchovného, ako by sa o ňu sama vedela zaslúžiť. Ďurko umiera a jeho milá Katka je do poslednej chvíle pri ňom. Ona je tou eurípidovskou Alkéstis, ktorá túži po Ďurkovej záchrane.

V Karvašovej *Polnočnej omši* zlo nie je dané osudom, prejavom svojvôle bohov. Smrť neprichádza z rúk Moiry, za všetkým je človek a jeho skutky, alebo skôr nechota konať v mene spolupatričnosti. Alibizmus, zbabelosť, strach, ľahostajnosť zmnožujú vládu zla. Bez ohľadu na čas a priestor či okolnosti.

Kým v *Polnočnej omši* si členovia rodiny Kubišovcov nedokážu priznať vinu a hľadajú motívy, prečo nemohli konať inak, *Dvadsaťta noc*, ktorej prvú verziu dramatik napísal v roku 1966, pomenováva viny a je aj o prijatí trestu, ako v prípade Sofoklovho *Oidipa*. Aj Šimon z *Dvadsiatej noci* sa odsúdi na dvadsaťročný vnútorný väzenie. Šimonove rozhodnutie sa môže zdať nelogické. Ale ak ho vnímame v kontexte filozofie 20. storočia, ocitne sa v inom svetle. Už obdobie romantizmu je spojené s únikmi človeka do vlastného vnútra, ako výsledok nepriateľskosti a neprijateľnosti okolitého sveta. Pod vplyvom revolúcií v Rusku, dvoch svetových vojen, hospodárskej krízy, hľadal človek 20. storočia útočisko vo vlastnom vnútri. Podobný osud stíha aj Šimona z *Dvadsiatej noci*. Šimon sa vyrovnáva so svojím skutkom z vojnových čias. Sám seba odsúdi na vnútorné väzenie, lebo spôsobil smrť svojmu priateľovi tým, že ho vydal na istú smrť.

S únikmi do vlastného vnútra, „vytrhnutím sa zo skutočnosti“, bol spojený aj fakt, že si človek vytváral svoju vlastnú vnútornú hierarchiu hodnôt. Šimon podľa nej posudzoval svoju vinu a sám si stanovil aj trest. Sám seba obžaloval a sám seba potrestal. Uplynie dvadsať rokov, ale Šimon nenachádza pokoj a preto ide do mesta, aby sa vydal do rúk svetskej spravodlivosti.

Šimon je mýtickým i sofoklovským Oidipom. Keď Oidipus spozná skutky, ktoré vykonal proti vlastnej matke a otcovi, oslepí sa a synovia ho vyženú z Théb. Oidipus ich prekláje. Sprevádzaný Antigonou na Kolóne pri Aténach nájde konečne vnútorný pokoj. Oidipovo konanie predurčil osud, Šimon sa rozhoduje sám, slobodne, ale medzi dvoma krajnosťami. Od jeho rozhodnutia závisí život či smrť jeho priateľa. Pripomína to zápas Antigony, ktorá sa rozhoduje medzi zákonom božským a zákonom svetským, ktorý predstavuje Kreon. Šimon sa rozhoduje medzi vojenskou poslušnosťou, plnením príkazov a príkazom Božím – Nezabiješ! Šimon prežíva podobný zápas ako Sartrov muž z prednášky *Existencializmus je humanizmus*. Muž, ktorý sa počas vojny rozhoduje medzi povinnosťou k matke a povinnosťou bojovať po boku priateľov je vystavený rovnakému zápasu. Nech sa rozhodne akokoľvek, vnútorný pokoj nedosiahne, lebo vždy ostane jeden, ktorého „zradil“. Šimon sa riadi počas vojny zákonmi vojnovými. Plní svoju vojnovú povinnosť, ale zároveň sa zbavuje aj soka v láske, ktorým je Adam, jeho priateľ.

Sofoklova Antígona je vyrovnaná so svojím rozhodnutím. Oidipa však prenasledujú výčitky. Antických hrdinov prenasledovali Erýnie, duše zavraždených, ktoré sa mstili za svoju smrť.

Šimon svoj skutok neustále konfrontuje s vojnovým druhom Aurelom. Je jeho svedomím, alter egom, svedkom jeho rozhodnutia, žalobcom, nevyspytatelnou, všadeprítomnou bytosťou, neustále kladúcou tú istú otázku. Ale je aj nemilosrdným sudcom, ktorého verdiktom sú nekončené pochybnosti. Je to večný pohyb v kruhu, ktorému zodpovedá aj kompozícia modernej drámy. *Dvadsať noc* na ňu nadväzuje. V každom začiatku je vpísaný koniec a v konci nový začiatok. Podobne, ako sa na obraze expresionistu E. Muncha

všetko, pobrežie aj more stáča do kruhov, aj v Karvašovej *Dvadsiatej noci* niet východiska ani cesty.

Ak u Sofokla Oidipus nachádza zmierenie, tak aj preto, lebo bol obeťou osudu. Šimon sa rozhodoval sám – je obeťou vlastného rozhodnutia.

Tak ako utrpenie zasiahne celú Oidipovu rodinu, rovnako poznamená aj rodinu Šimonovu. Jeho manželka Agneša ale aj Šimonova matka, žijú v neustálom nepokoji. Matka označuje za príčinu Šimonovho nešťastia Agnešu. Pre ňu to bol Šimonov strach, že Agneša raz odíde za Adamom. Preto sa Šimon podľa nej rozhodol zbaviť Adama, nie ho zachrániť. Matka chce presunúť vinu na Agnešu, aby oslobodila Šimona a tak Agneša musí žiť s vedomím, že to bola možno ona, ktorá rozhodla o údele Šimona aj Adama.

Sofoklove postavy platia v Oidipovom príbehu za to, čo im postavil do cesty osud, za Oidipove kliatby, ale aj omyly života. Šimonova rodina je ponechaná životu, ale to, čo ho robí životom, z neho vyprchalo. Opäť sa núkajú paralely s filozofiou 20. storočia. Človek sa uzatváraním do vlastného vnútra, odpútaním od skutočnosti, mení na živú mŕtvolu.

Pri inšpiráciách antickou sme doteraz nespomenuli Karvašovu komédiu *Zadný vchod alebo Rozkoše v utorok po polnoci* (1987). Sú modernou obdobou Aristofanovej komédie *Lysistrata*. V Aristofanovej komédii dá *Lysistrata* aténskym a spartským ženám radu, aby odmietli plniť tzv. manželské povinnosti, pokiaľ muži neukončia vojnu. V Karvašovom *Zadnom vchode* si tiež kladú podmienky pre mužov, ktorí využívajú ich sexuálne služby v utorok po polnoci. Prostitútky si chcú založiť svoj odborový zväz a potrebujú podporu ctihodných mužov, ktorí si, na rozdiel od *Lysistraty*, našli náhradu za vlastné manželky. A tak ako sa v *Lysistrate* spoja aténske a spartské ženy, k spojeniu dochádza aj medzi prostitútkami a ctihodnými manželkami, ktoré si tiež našli náhradu za vlastných manželov na jeden deň v týždni. V *Zadnom vchode* neplnenie si manželských povinností nie je trestom ale príležitosťou, aby si ich plnili beztrestne inde. Tak obe strany, muži aj ženy, vedú svoju ti-

chú vojnu, ktorá je vlastne výhodná pre obe strany a navzájom si nemajú čo vyčítať.

P. Karvaš nadväzuje na Aristofana v bode, v ktorom ženy odmietajú plniť si svoje manželské povinnosti. Riešenia v *Zadnom vchode* sú iné. Muži hľadajú dobrodružstvo u iných žien a ženy u cudzích mužov. Dramatik v *Zadnom vchode* opäť rieši otázky rodiny a jej fungovania. Navonok je všetko v poriadku. Ale pod povrchom rodiny rozkladá sebeckosť a nevera. V poslednej svojej hre *Stretnutie pod južným nebom* (vyšla až po dramatikovej smrti v časopise Javisko, v roku 2011) Peter Karvaš nevychádzal z antických mýtov ani hier. Sám vytvoril jeden z mýtov o rímskych cisároch – Tibériovi a Caligulovi. Rúcanie starých mýtov a vznik nových si osvojila predovšetkým druhá vlna moderny. Peter Karvaš svoj mýtus o rímskych cisároch budoval tak, aby jeho prostredníctvom vyslovil svoj názor na spôsob vládnutia v časoch mečiarizmu. Od antických čias ju nasmeroval k dnešku, od Tibéria a Caligulu k Mečiarovi a Ficovi.

Stretnutie pod južným nebom je apokryfom. Vystupujú v ňom postavy z rímskych dejín Tibérius a Caligula. Vstupujú však do situácie, prostredníctvom ktorej dramatik poukázal na ohrozenie demokratického myslenia v našom priestore počas Mečiarovej vlády a jej možnom pokračovaní nástupom R. Fica. Peter Karvaš v tomto apokryfe dokázal správne predvídať o dvadsať rokov dopredu. História jeho apokryf potvrdila. Podobne ako v knihe apokryfov od K. Čapka, v ktorej je veľa narážok na nezdravé spoločenské pomery fašistického Nemecka, v *Stretnutí pod južným nebom* je zámerom pomenovať neduhy celkom zreteľne, v danom spoločensko-politickom kontexte.

Na skalnatom ostrove pod južným nebom sa Tibérius rád zdržieval. Zomrel roku 37 n. l., v tom istom roku sa novým cisárom stáva Caligula. Jeho životopis napísal Svetónius. Predstavuje v ňom Caligulu ako tyrana a zlého hospodára. Z takejto charakteristiky Caligulu vychádzal aj A. Camus v hre Caligula. Projektuje jeho nezehody so senátom, svojvôľu a jeho pocit, že mu je všetko dovolené a je neobmedzeným vládcom nad životom i smrťou iných. Neuniká

mu ani privátny život Caligulu, spojený s Drussilou, a iné. V *Stretnutí pod južným nebom* nepatrí ešte k tým, ktorí si vyžadujú pocty, ktoré prináležia bohom. Do vládnutia sa Caligula ešte len začína. Jeho učiteľom je Tibérius, ktorý vládol pred ním. Nie je v tejto chvíli rozhodujúcou istota, či sa Tibérius s Caligulom naozaj stretli. Caligulovho otca Germanica si adoptoval strýko a bol ním Tibérius. V každom prípade Caligula nadviazal na Tibéria a jeho spôsob vládnutia. Aj v tomto smere je P. Karvaš dôsledný. Aj tí slovenskí politici, o ktorých vládnutí sa dramatik vyjadril prostredníctvom rímskych cisárov Tibéria a Caligulu, nadväzovali na predchádzajúci totalitný režim, pokiaľ sa im to dovolilo. Tibérius a Caligula v prvom období svojej vlády sa prejavovali ako rozvážni – Caligula vo vzťahu k senátu, Tibérius v otázkach hospodárstva a v zahraničnej politike. Ale pre ďalšie obdobia ich vládnutia – v Caligulovom prípade to boli len štyri roky, sú poznamenané posilňovaním vlastnej autority bez ohľadu na jeho dopad. Dokonca ani mnohí z tých, ktorými sa obklopovali, nedovideli ďalej od seba. Tibérius nachádzal podporu pre svoju vládu u prefekta Seiána, dôsledkom ktorej bolo tvrdé zaobchádzanie so senátormi, cisárovými príbuznými. Caligula bol v tomto ohľade Tibériovým talentovaným žiakom. Aj keď medzi Karvašovým *Stretnutím po južnom nebom* a vládou rímskych cisárov ležia viac ako dve tisícročia, ponúkajú sa rôzne alúzie, paralely. Karvašova hra sa dodnes nedočkala knižného vydania a dramatik sa nedožil ani jej javiskového uvedenia. Napísal ju pre dvojicu svojich mimoriadnym talentom obdarených žiakov – Milana Lasicu a Júliusa Satinského. Žiaľ, pre predčasnú smrť J. Satinského sa tento autorsko-divadelný projekt už nenaplní. Podobne ako autorova idea, aby jeho *Carltonovská komédia* mala muzikálovú podobu. Hudbu pre hru mal skomponovať Jaroslav Filip, Karvašovu hru som Jaroslavovi Filipovi osobne doručila – dramatik Peter Karvaš mal už v tom čase vážne zdravotné problémy. J. Filip otvoril skriňu zaplnenú textami a položil Karvašovu hru na jednu z kôpok. Ďalší z divadelných snov dramatika sa nenaplnil pre predčasnú smrť J. Filipa.

Či už P. Karvaš vytváral na troskách starých mýtov nové alebo „meral“ vzdialenosti medzi antickými hrdinami a postavami sú-

časnými, antickými normami, kritériami hodnôt platných pre súčasnosť sa usiloval pomenovať to, ako žijeme. Antické inšpirácie sú v Karvašových hrách bohaté z hľadiska obsahu aj formy. Sústredila som sa predovšetkým na okruh interpretácií. Tie u európskych dramatikov 20. storočia potvrdili, že antika je živá, a jej prostredníctvom možno osloviť súčasného diváka, prehovoriť na naliehavé témy súčasnosti.

MEDZI KLASIKOU A MODERNOU

Dielo P. Karvaša za uzavrelo. Ale naozaj bolo iba niečím, čo bolo, čo inšpirovalo naše divadlo? Spoluvytváralo jeho obraz v niekoľkých vlnách. Woolfovská nevyočítateľnosť vlín v Karvašovom prípade však platila viacnásobne. Spomeňme aspoň tie najdôležitejšie. Nevyočítateľní sú diváci. Tvoria kolektív, ale z množstva jedinečných článkov, ktoré môžu vytvoriť reťaz. Ale aj ohnivé, ktoré sa oddelia a porušia jej celistvosť. Táto vlna je v pevnom spojení s divadelnou inscenáciou, dispozíciami tvorivého tímu, jeho danosťami. Ale nemožno prehliadnuť ani vlnu, ktorá mala za cieľ zmiesť dielo dramatika, rozdrviť ho v ideologickom súkolí. Fungovalo takmer dvadsať rokov, prerušené krátko pred ich naplnením tichou premiérou *Súkromnej oslavy*, o ktorú sa zaslúžil v prvom rade dramaturg Jozef Mokoš a Poetický súbor Novej scény so sídlom v sále kultúrneho domu v Darnici (1986). Divadlo je vyvíjajúci sa organizmus a dvadsať rokov preň znamená veľa, predovšetkým v 20. storočí, v ktorom sa v rýchlom slede striedali modernistické prúdy, vracali sa, násobili, syntetizovali svoje sily. Ale skôr by sme mohli hovoriť o labyrinte času, v ktorom prestal platiť klasický, objektívny čas. Aj keď sa nedajú presne časovo vymedziť pohyby v divadle 20. storočia, rovnako ako v umení, môžeme s istotou tvrdiť, že Karvašovo dramatické dielo je živé, dokonca v istých ohľadoch divadlo predstihlo.

Peter Karvaš bol rovnako pozoruhodným teoretikom divadla ako dramatikom. Nedá sa to však povedať o všetkých dramatikoch posledných dvoch desaťročí. Tí si vytvorili svoje teórie, sčasti účelové, sčasti zodpovedajúce ich schopnostiam, ktorými ale úspešne mystifikovali divadelné prostredie. Podľa neho „starí“ dramatici svoje hry komponujú, mladí fragmentarizujú. Jeden z nich sa priradil medzi mladých dramatikov, hoci jeho vek tomu nenasvedčuje. Mi-

mochodom. Fragmentáciu využívali už dadaisti, surrealisti, expresionisti, čiastočne kubisti. V čase môžeme ísť ešte ďalej, napríklad k neoficiálnemu prúdu romantizmu. Je zrejmé, že kritérium nemanovaného slovenského dramatika neobstojí. Ak na diele P. Karvaša prekážalo časti divadelníkov, že je klasikom a klasické u nich vzbudzuje negatívne konotácie, je to spojené aj so skutočnosťou, že klasické je pre nich opozitum moderny. Za najväčšie dielo moderny je považovaný *Odyseus*. Jeho autor James Joyce označil klasické za trvalý stav mysle umelca. Všetko moderné vnímame na jeho pozadí, konfrontujeme ho s ním. Moderné sa u veľikánov moderny spájalo s klasickým písaním, maľovaním, hudobnosťou. Pripomeňme si, že v istom bode tvorivého vývinu poznamenal tento proces dielo Salvadora Dalího, Louisa Aragona, Thomasa Stearnsa Eliota, Jamesa Joycea aj mnohých ďalších. Platí to aj o tvorbe P. Karvaša. Klasický spôsob písania najčastejšie spájal s kubizmom, ale nielen s ním. V jeho *Dvadsiatej noci* rovnako nájdeme aj prvky expresionizmu či surrealizmu. Spomenula som túto hru aj preto, lebo je v nej prítomnosť prostriedkov a postupov, modernistických prúdov celkom zjavná. Ale tak, ako L. Aragon túžil po celistvosti vo svojich dielach – písal ich potajme pred Bretonom, ktorý ich vylúčil za hranice vyjadrovacieho aparátu surrealizmu - aj pre P. Karvaša bola celistvosť niečím neodmysliteľným od jeho poetiky. Tá sa, samozrejme, vyvíjala, aj keď jej ostávali isté konštanty, ktoré budú centrom mojej pozornosti vo viacerých kapitolkách knihy. Mnohonásobne využíval kompozičné postupy modernej drámy. Dokonca aj pri budovaní jej začiatku a konca pracoval s kruhovou, cyklickou štruktúrou, pri ktorej je do každého začiatku vpísaný koniec a do konca nový začiatok. Opäť si to doložíme spomedzi jeho hier napríklad *Dvadsiatou nocou*, v ktorej sa doktor Šimon odsúdi na dvadsať rokov vnútorného väzenia za svoju vinu. V závere pochopí, že ho takýto spôsob trestu nevykúpi a tak sa vydá do rúk spravodlivosti. V konci je nový začiatok, ale v ňom je pravdepodobný koniec, že niet trestu, ktorý by ho zbavil viny. Najužšie väzby na modernu sa však odvíjajú od kubizmu. Stal sa tvorivým princípom dramatika, preto sa mu budem venovať v jednotlivých kapitolkách podrobnejšie.

Ak by sme hľadali živé spojenia P. Karvaša na európsku dramatikú, objavili by sme ich pri anglickej, francúzskej, talianskej a nemeckej dramatike. Nie je to len zdanie, ale pre 90-te roky až podnes, akoby slovo klasické znamenalo niečo zastarané, neaktuálne. Nielen Joyce, ale aj Eliot klasické vonkoncom nevytlúčili zo svojho slovníka, tvorby. Mimo akýchkoľvek pochybností sú kľúčovými osobnosťami modernej poézie a prózy. Eliota dokonca označovali za pápeža umenia 20. storočia. Postmoderna ako druhá vlna moderny na tieto tendencie nadviazala. P. Karvaša možno označiť za slovenského Eliota. Klasické, tradičné sa u neho stretávalo s moderným. Tvoria dokonca dramatický nerv v jeho diele, predovšetkým v rovine filozofickej. Tradičné, uplatňovanie hierarchie hodnôt sa stretáva s egocentrickým, zameraným do seba, rušiacim všeplatné, odvíjajúcim všetko od seba. Konečno v iných a konečno v subjekte. Tvar tvoria dve sily, postavené proti sebe, zvädzajúce neúprosný boj. Z nich sa odvíjajú protirečenia, z ktorých sa rodí konflikt, zdroj jednoty, rozporov, predpoklad pre stavebnosť diela, nie ruiny, pod ktorými v jednej z línií, tej postdramatickej, dodýchala skutočná dráma.

T. S. Eliot bol nielen básnikom, esejistom, ale aj dramatikom. Jeho drámy sú pozoruhodné okrem iného aj tým, že v nich neabsentuje konflikt, pravda, aj keď má inú podobu v hre *Vražda v katedrále* a inú v *Koktejlom večierku*, kde je konflikt tlmený, ale vybuchujúci na povrch v istých chvíľach v celej svojej sile. Pripomeňme si Karvašov zápas o konflikt v rokoch schematismu. Jednostranne pozitívny pohľad na realitu v *Ludoch z našej ulice*, *Srdci plnom radosti* či v *Zmŕtvychvstaní deduška Kolomana*. Vylučoval prítomnosť konfliktu. Ľudia si v nich vedľa seba žijú v pokoji, jednostranní a jednostrunní, a ich riadiacou silou je napĺňanie vízie socializmu, v ktorej by si mali byť všetci rovní a rovnakí. Keď sa začal takýto pohľad na realitu napĺňať, dramatik odmietol mystifikáciu, realitu, ktorá s takýmto označením nemala nič spoločné. Poslanie, funkcia drámy a divadla, sa zúžili na predĺženú ruku ideológie, skresľujúcu hierarchiu hodnôt. Mystifikovanie, že prítomnosť je svetlá a ešte svetlejšia budúcnosť, znamenali úspech. Nie však pre P. Karvaša, ale pre dramatikov typu J. Soloviča. Po politickom odmäku v dru-

hej polovici 60-tych rokov, prišla ďalšia vlna ideologizácie drámy, ktorá oslabovala tých, ktorí odmietali slúžiť ideológii, zato slúžili umeniu a jeho poslaniu. Nastalo dvadsať zložitých rokov nielen pre dramatika, ale aj pre umenie. Ale bolo to aj dvadsať rokov, v ktorých dramatik tvoril, aj keď „do zásuvky“. Vznikli pozoruhodné diela, ktorými dramatik nadväzoval na vývin drámy vo svete. Zdôraznime, že niektoré dodnes na Slovensku neboli inscenované, dokonca ani knižne vydané.

Vráťme sa však k P. Karvašovi ako ku klasikovi. Pod klasickou drámou rozumel drámu, ktorá využíva základné stavebné artefakty drámy, súznie s tradíciou, s overenými hodnotami. P. Karvaš sa stal klasikom. Aj keď v inom význame slova. Stal sa klasikom, tak ako pred ním Július Barč Ivan. Aby sa naplnilo toto konštatovanie je potrebné merať klasika kritériami, ktoré stanovil pre umenie T. S. Eliot. Bol vo svojich úvahách neobyčajne prísny. Podľa neho je dôležitý aj kontext, zahrňujúci predovšetkým vyspelosť jazyka a myslenia. Tvrdil, že 18. storočie nijakého klasika nemalo a nevzniklo ani jedno klasické dielo. Dokonca ani Shakespearova doba sa nemohla pochváliť vyspelosťou myslenia a odmietal uznať aj samotného W. Shakespeara za klasika. Pri úvahách, či ho za klasika označiť, si netrúfam polemizovať s Eliotom, ale nazdávam sa, že v 20. storočí pri takej rozmanitosti umenia, poetík, pluralizme, v 2. polovici 20. storočia dokonca radikálnom, v súradniciach filozofie modernej a postmodernej doby, stojí otázka, kto je klasik inak. Čím merať vyspelosť jazyka a stanoviť si kritériá: štrukturalizmom, semiotikou, alebo postštrukturalizmom? Stačí zamyslenie Jeana Francoisa Lyotarda o jazyku v *Hrobke intelektuála* či Foucaultove *Slová a veci* a ocitneme sa v pasci pri hľadaní odpovede týkajúcej sa vyspelosti jazyka. A ako je to s vyspelosťou ducha, mravov, myslenia? Ako ich merať, keď kritériá hodnôt určuje subjekt, stanovuje si ich každý sám? Aspoň tak hlási filozofia modernity. Našťastie, zo spodných vrstiev, spod pseudo – hodnôt, establishmentu k nám presakuje a hlási sa to, čo je životodarnou silou umenia. Skutočné kvality hier preveruje divadlo, ich inscenácie, to, čo v nás zanecháva stopu pri knižnej dráme, emócie, ataky mysle, čo v nás rezonuje,

znepokojuje, aj napĺňa nádejou. Takáto nesporne dramatická tvorba P. Karvaša je.

T. S. Eliot vo svojej eseji *Čo je klasik?* kladie aj ďalšiu požiadavku – dokonalosť základného alebo pre dramatika príznačného štýlu. Dramatik využíva fazetovu metódu nazerania na postavu, dramatickú situáciu z viacerých zorných uhlov, aby sa čo najviac priblížil k ich podstate, čo najrozľahlejšie a zároveň najhlbšie zaznamenal vonkajšie i vnútorné pnutia. Naozaj to u Eliota pripomína brúsenie diamantu. Jeho „usporiadaním“ dosiahol to, čo podľa Clauda Lévi – Straussa robí diamant diamantom. Od všeobecných konštatovaní o jazyku, jeho stave, poznatkov logocentrickej filozofie sa pristavme pri jeho využívaní dramatikom P. Karvašom. Podieľa sa na budovaní jednotlivých dramatických charakterov v rovine individuálnej, sociálnej, triednej ale aj dobovej, najvýraznejšie v hre *Bašta* (1948). Dramatik však neprehliada skutočnosť, že jednotlivé komunikačné články akoby stratili zmysel pre kód, správu, informáciu. Jednotná vlnová dĺžka medzi jej odosielateľom a prijímateľom je prerušená, alebo jej obsah je pre druhú stranu nezaujímavý, chce počuť niečo iné a možno sú slová, ktoré jej adresuje, vyprázdnené, už nič nehovoriace floskuly. Lahostajnosť, strach, bezobsažnosť bytia sú silnejšie ako význam, ktorý slovo nesie. Inokedy Karvašovo slovo vyvoláva asociácie, buduje obrazy, v ktorých sa zračí všednosť aj výnimočnosť. Je viacvrstevné, ale v kontexte z neho môžeme presne odčítať význam, obsah. V *Hre o básnikovi* (1942) sa obdivuhodne snúbi dramatické s básnickým. Rytmické členenie výpovedí, s ktorými dramatik vo svojej tvorbe systematicky pracoval, udržiava napätie, ale aj spoluvytvára atmosféru života či iného bytia.

Eliot riešil aj otázku obetovania určitých možností, aby sme dosiahli iné. Označuje ich za podmienku umenia a života vôbec. Pri Karvašovi by sme mohli o tejto podmienke uvažovať vo viacerých rovinách. Sústreďme sa zatiaľ aspoň na dve, ktoré spolu úzko súvisia. V istých fázach sujetu dramatik tlmí, stišuje intelektuálne, filozoficko-dramatické diskusie a otvára priestor pre city, pocity, vnemy. Aj v tomto má blízko k Angličanom – V. Woolfovej, T.S. Eliotovi, J. Joyceovi ale aj Francúzovi M. Proustovi, z ich väzieb

na pointilizmus. Nemožno zabudnúť aj na prúd vedomia, skrytý život, čisté bytie, ktoré sa v takej neobyčajnej podobe odrážalo predovšetkým v diele V. Woolfovej. V dramatikovom diele sa tieto sily syntetizujú so silami filozofickej hry. Ich pomer v tejto línii Karvašových dramatických diel je rozdielny. Kým v *Hmlistom ráne* či *Dvadsiatej noci* sú v rovnováhe, v línii hier, ktoré otvoril *Meteor*, je filozofické v presile. Dôležitú úlohu zohrávajú informácie o postavách, prostredí, o tom, čo sa prejavuje navonok. Vnútorne ostáva tlmené, ukryté, utajované. Odklon od reálneho k abstraktnému, vnútornému sa minimalizuje. Pravda, aj keď sa vnútorné premieta do vonkajšieho pri vytváraní mizanscén, do každej zložky divadelného diela- pohybu, gesta, mimiky, kostýmu, masky, hlasového prejavu herca. Môžeme to povedať aj tak, že vnútorné sa stáva dominantnejším, otvára sa preň väčší priestor. V Karvašových hrách však jedna možnosť posilňuje tú druhú, násobí ju v účinku. Pripomeňme si esej V. Woolfovej *Pán Bennett a pani Brownová*. Bennett bol anglický realistický spisovateľ, v ktorého tvorbe zohrával dôležitú úlohu detail, opis. Pani Brownová bola cestujúcou v rýchliku na trase Richmond – Londýn. Pani Brownová si sadne oproti spisovateľke. Nezaujímajú ju, kto je, čím je, jej zovňajšok ani miesto, ku ktorému patrí. Dokonca ani pán Bennett, ktorý na jednej zo staníc vystúpil. Spisovateľku osloví hlboký smútok pani Brownovej. Ako by chcela preniknúť do jej vnútra a nájsť odpoveď na otázku, čo ju zarmucuje a sužuje. Zároveň Woolfovej esej vypovedá o odlive realistického a prílivových vlnách moderného – vnútorného, ktoré tak nehlučne udiere do pobrežných skál. Postupne ich nahľadáva a ich tvrdosť podlieha pukaniu. Nechcem tým povedať, že moderna nebola aj hlučná. Ona takou dokonca v istých svojich prúdoch chcela byť. Ale pointilizmus, ktorý svojou tvorbou vyznávala Woolfová, bol ako ponorná rieka, ktorá obmýva srdce, dušu človeka, záchvevy jeho mysle. Sústredím sa naň aj preto, že Peter Karvaš pripísal pointilizmus k básnickej hre. Je omnoho zjavnejší v niektorých *Karvašových prózach*, *V údolí hriešnikov*, *V hniezde*, či ďalších. Hry *Hmlisté ráno* a *Dvadsať noc* najčitateľnejšie preukazujú jeho prítomnosť. Možno aj vplyvy pointilizmu spôsobujú, že realita môže byť fikciou a fikcia realitou v *Dvadsiatej noci*. Snáď aj preto, aby dramatikovi umožnil zachytiť odozvy srdca, duše, kto-

rých hlas bol podľa dadaistov prehlúšený vojnou, vykorenenosťou človeka, iracionalitou a opevňovaním sa iba vo vlastnom vnútri. Späťnosť vnútorného a vonkajšieho určilo špecifickú podobu anglickej moderny, presnejšie toho, čo by sme mohli nazvať klasickým modernizmom alebo stredným prúdom, do ktorého možno zaradiť aj väčšinu Karvašových hier.

Ak máme bližšie určiť dramatikovu tvorbu, je nevyhnutné vytvoriť si isté teoretické predpolie. Nezaobídeme sa len s poznatkami z oblasti drámy a divadla, nevyhnutne ich musíme rozšíriť aj na obraz literatúry – dráma je jedným z literárnych druhov rovnako ako oblasť umenia, umenovedy. Vyžaduje si to samostatnú kapitolu.

Vráťme sa však k Eliotovej eseji *Čo je klasik?* Autor ju napísal v roku 1944, teda pred viac ako siedmimi desaťročiami, dvadsaťdva rokov po vydaní *Pustatiny*, základného diela modernej poézie. Dielo kozmické, prevratné, vrcholné vzniklo podľa slov básnika na troskách jeho duše. Rozhodol sa ho sceliť a scelujú sa aj jeho ďalšie diela. Zvolil si na to metódu literárneho kubizmu, v ktorom sa všetky pohľady, čiastkové stretáva v pohľade výslednom, scelujúcom. To s ním napokon spojilo J. Barča-Ivana a Petra Karvaša, ktorých vnímame v našom kontexte ako majstrov kompozície.

Označenie moderný klasicizmus sa môže zdať na prvý pohľad ne-logické. Moderné a klasické sa však dopĺňalo nielen v diele Woolfovej, Joycea, T. S. Eliota, S. Dalího, L. Aragona a ďalších, ktorí v časti svojho diela upúšťali od čistých foriem jednotlivých modernistických prúdov tým, že ich spájali s metódou klasického maliarstva či klasického písania.

Eliot diferencoval klasikov na absolútnych a relatívnych. Vychádzal pri tom z vyspelosti jazyka, ktorý umožňuje alebo v opačnom prípade obmedzuje možnosti štýlov, obsiahnutie celého génia národa. V rovine jazyka, jeho využitím v literatúre sotva niekto postihne Eliotovho súputníka J. Joycea, jeho *Odysea* či *Plačky nad Finneganom*. Ak jeho dielo označil U. Eco ako dielo kozmické, rovnako by sme tento prívlastok mohli priradiť aj k dielu T. S. Eliota. U Joycea je to tak vďaka niekoľkým jazykom, ktoré modelovali jeho Dublin či vnútorné svety jeho postáv. Bohato sú zastúpené aj

rôzne štýly, ktoré pri písaní príbehu Leopolda Blooma využil. Nebudem teraz porovnávať Eliota, Joycea, Karvaša, hoci ich spája okrem iného láska k antike a vyznávanie univerzalizmu smerujúceho k histórii a prítomnosti ľudstva i umenia, teda presahov od subjektívneho k všeplatnému. Inak povedané – od antiky k prítomnosti, od antických hrdinov k egocentricky zameranému človeku posadenému modernitou. Nadväzujú na staré mýty, hrdinov, literatúru, aby hľadali to, čo ich spája i vzdaluje od antického k dnešnému. Moderna sa spravidla prezentuje svojou väzbou na vnútorný svet človeka s kozmickým. Tak ako ho vníma, aj Eliot sa v umenovede zriedka vyskytuje. Ale moderna nebola uniformnou. Futuristi vyhlásili smrť subjektu, aj keď by som s týmito tromi spisovateľmi ich tvorbu nespájala a kubisti, ktorí výrazne poznamenali ich dielo, prichádzali s viacnásobnou optikou, zúženým, subjektívnym rovnako ako so širokospektrálnym pohľadom.

Uvedomujem si, že môj pohľad na klasické a moderné je odlišný. Ale je to len jeden z možných pohľadov. Samozrejme, aj mnohosť štýlov, univerzálnosť, funkcia jazyka sú pri nich determinujúce.

Od antického Oidipa k Oidipovi povojnovému, od Hanibala, karthaginského vojvodu, ktorý zomrel pri obrane Kartága, po vojakov a civilistov, ktorí zahynuli počas druhej svetovej vojny, od Tibéria k Mečiarovi, od témy svedomia, citov, pocitov až k témam, ktoré má ľudstvo spoločné, od klasicizmu, realizmu až po impresionizmus, kubizmus, expresionizmus, absurdné divadlo, existencializmus. Také rozpätie má Karvašova dramatická tvorba. Ak si uvedomíme okolnosti, za akých vznikala táto rozmanitosť – tém, prostredí, poetík, dramatických zápasov, je obdivuhodná. Má to, čo je pre svet jedinečné, schopnosť reagovať na dobu, filozofiu, stav umenia, inšpirovať svojou tvorbou budúci vývin. Bolo to v našich podmienkach, v rámci bývalého socialistického bloku opovážlivosťou, trestuhodnou aktivitou. Keby sme chceli v plnom rozsahu aplikovať Eliotove názory na klasiku, namiesto vyspelosti doby by sme hovorili o zrelosti dramatika. Dostalo sa mu označenia formalista, kozmopolita. Keď niekto dovidel za vlastné chotáre, stal sa nepriateľom umenia, škodcom, ktorého sa treba zbaviť. Aké boli podmienky ideologického boja v oblasti umenia? Výsledok hovo-

rí za všetko. Ján Solovič namiesto Petra Karvaša. Karvašovi však nikto nemohol zakázať písať. Práve v tomto období vznikli Karvašove pozoruhodné dramatické opusy. Na rozdiel od Solovičovej dramatiky Karvašova prežila a má schopnosť participovať na vývine slovenskej drámy a divadla aj v nasledujúcich obdobiach.

Karvašova dramatika v izolácii nášho umenia, ale nie v izolácii od sveta. Klasické dielo napokon podľa Eliota v izolácii vzniknúť nemôže. Izolované bolo umenie bývalého východného bloku. Pokusov o izolovanie mysle bolo v našom umení druhej polovice 20. storočia niekoľko. Možno by som hovorila o obmedzovaní mysle, či jej predajnosti. Rozdiel medzi nimi je citeľný, netreba presnejšie definovať jednotlivé jej podoby. Napokon, ako vždy, tak aj dnes žijeme skôr v znamení dilemy, čo je umenie. Akoby sme sa ním obklopovali, napĺňalo nás, hľadali s ním harmóniu sveta. Skaličeného egoizmom, vojнами, neznášanlivosťou.

Protichodné sily vedú v Karvašovej dramatike permanentný zápas. Mám obavu, že súčasná slovenská dráma, až na výnimky – K. Horák, S. Šteplka či P. Pavlac, zabudla na to, že sú neodmysliteľnou súčasťou životaschopnej drámy. Hry súčasných autorov inscenované v našich divadlách nie sú viac ako zeitstücky, ktoré neovplyvnia budúci vývin, ba dokonca nemajú s aktuálnym stavom umenia vo svete nič spoločné.

Ak je jednou z podmienok pre označenie klasik navigovanie, inšpirovanie umenia – zámerne nehovorím len o dráme a divadle, predznamenávanie jeho nových ciest, tak ho môžeme hľadať aj v tejto danosti Karvašových diel. Že je to, s J. Boorom, znalcom umenia, povedané cesta k istotám. Umenie 20. storočia identicky k životu, je aj o návratoch k niečomu, čo tu bolo, ale čo sa mení osobnosťou umelca, jeho danosťami, stavom umenia, rovnako ako filozofiou doby, myslením a cítením. Platí to o stavebnosti drámy ovplyvnenej modernou, jej tvorivými prostriedkami a postupmi. Diela tohto druhu vytvárajú stredný prúd v umení, napájaný z mocného prúdu klasického, s prítokmi moderny. Najinšpiratívnejšia v tomto smere je krajina umenia v Anglicku, Francúzsku, Španielsku, ale aj v Rusku, Nemecku a Taliansku. Mnohé z ich umenia preteka-

lo ku Karvašovej tvorbe, mnohé zrkadlila, nadväzovala na tento stredný prúd. Ale čo je dôležité, aj ho obohacovala dramatikovým zmyslom pre hudobnosť a obraznosť. V jej znamení sa niesol imagizmus, ktorý medzi modernistické prúdy nezaradili, hoci jeho vplyv na vývin umenia bol nezanedbateľný. P. Karvaš komponoval aj piesne, výborne hral na klavíri – aj keď skôr v súkromí, zriedka v užšom kruhu poslucháčov. Dispozície pre výtvarné kompozície nadobudol aj vďaka svojmu starému otcovi, maliarovi Skuteckému a matke – maliarke. Vnímal svoje hry i hry iných autorov aj v rovine hudobnej. Rytmické členenie hier napokon veľmi úzko súvisí s ich kompozíciou. Nie náhodou táto kapitola vychádza z Eliotovej eseje o klasikoch. Aspoň v základných obrysoch načrtáva kľúčové otázky súvisiace so stavom umenia, tým čo ho určuje a postavením našej drámy, vplyvmi doby, ktoré charakterizujú výrazne aj Karvašovu tvorbu. Pokúsim sa ich podrobnejšie zaznamenať, analyzovať a konfrontovať so stavom divadelného myslenia od povojnového obdobia po súčasnosť. P. Karvaš zastával názor, že dráma sa stáva plnohodnotnou až ako súčasť divadelného diela. Knižná dráma nepatrila do sféry jeho záujmu. A predsa, niektoré z jeho hier ostali doposiaľ neinscenované, v knižnej podobe. Ale P. Karvaš je autorom výroku, že úlohou dramatika je písať, inscenovanie hier je na iných. Nejde mi ani tak o to, čo je v kompetencii dramatikov a čo je úlohou divadiel. Skôr ma znepokojuje otázka, či vnútorné svety postáv, spojené s abstraktným, s možnosťou pojmy zobrazovať iba ich znakmi sú divadlu blízke. Možno práve to zapríčinilo, že jedna z najpozoruhodnejších hier slovenskej dramatiky *Dvadsať noc* nebola dodnes uvedená. Treba túto skutočnosť vnímať aj v súvislosti s dramatikovým rozhodnutím na sklonku života písať skôr prózu. Konštatoval, že pre divadlo už toho napísal dosť, teda majú čo hrať. Som presvedčená, že poznal odpovede na otázky slepých uličiek drámy a divadla, možno aj na základe vlastnej tvorby ostatného obdobia. Ale otázkou je, čo s drámou klasického modernizmu? Ostala bez odpovede. Neostáva nám iné, ako hľadať aj na ňu odpovede. Ale, že nás bude znepokojovať pravda mnohých perspektív, je už teraz zjavné. Nepokoj patrí k umeniu. V tom si nebudeme s dramatikom protirečiť. Napokon, pokoj nepatril k pri-

oritám Petra Karvaša ako človeka ani ako umelca. Zvolil si cestu nepokoja a hľadania.

ZNAMENIE EXISTENCIALIZMU

Živnou tvorbou pre dramatickú spisbu P. Karvaša sa stala filozofia existencionalistov. Jean-Paul Sartre a Albert Camus, ktorí patrili k jej kľúčovým osobnostiam, si vyslúžili označenie filozofujúci literáti. Predtým tak nazvali Friedricha Nietszcheho. Nazdávam sa, že popri Sartrovi a Camusovi v 20. storočí možno za filozofujúceho literáta označiť aj Petra Karvaša. Vznik existencionalizmu sa spája so Sartrom a Camusom. Oni však dali existencionalistickej filozofii výrazne literárnu podobu. Jej vznik je spojený s nástupom modernity, teda koncom 19-teho a začiatkom 20-teho storočia. Zdôrazňujem to aj z toho dôvodu, že s existenciou človeka je umenie vlastne spojené odjakživa. Veď ako P. Karvaš rád zdôrazňoval: Umenie je o človeku a pre človeka. Súvisí nevyhnutne s ľudskou existenciou a existenčnými otázkami. Na prahu modernej doby sa však človek „zbožštil“, túžil vytvoriť si svoj vlastný vnútorný svet, v ktorom by dosiahol naplnenie. Sám seba označoval za stvoriteľa a tvorcu. Moderný človek vnímal okolitý svet ako nepriateľský. J. Francoise Lyotard zdôrazňoval paranoju moderného človeka, jeho zle odhadnutý vzťah človeka k svetu. Pre drámu však ponúkala existencionalistická filozofia nosné témy. Už vo svojej podstate má zakódované paradoxy, ktoré neodmysliteľne patria k dráme 20. storočia. Už v nich samotných pulzuje napätie, také dôležité pre drámu, pre divadelný zážitok. Ak Sartra označovali Francúzi za chodiaci paradox, v hrách P. Karvaša je paradoxná doba, spoločnosť, situácie, v ktorých človek koná proti sebe aj iným. Absurdné sú stavy, vzťahy, chod sveta i veci.

V rokoch totality bola existencionalistická filozofia tabu, pripisovali ju buržoáznemu svetu. V socialistickej spoločnosti údajne nemala miesto. Akoby myslenie, filozofia, mali určené hranice, kde sa môžu šíriť a kde nie. Pri jeho prieniku na naše javiská to boli predo-

všetkým inscenácie Sartrových hier. *S vylúčením verejnosti*, *Diabol a Pán Boh*, *Väzni z Althony* a inscenácie diel absurdnej dramatiky. Inšpiratívnou bola esej A. Camusa *Mýtus o Sifyzovi* a ďalšie. Roky politického odmäku umožnili, aby sme sa napojili na vývin drámy a divadla vo svete. Nakrátko, ale intenzívne. Roky normalizácie tento proces zastavili. Zasiahlo to aj tvorbu P. Karvaša, lebo pre neho začal platiť zákaz publikovať. Ale dramatik v nastúpenej línii pokračoval. Zákaz platil dvadsať rokov. Dvadsiatka akoby bola pre Karvašovu tvorbu vo viacerých ohľadoch osudová – hra *Dvadsiatka noc, v Súkromnej oslave* Korn po dvadsiatich rokoch hľadá vinníkov popravy v Kremničke. Ale tak, ako V. Woolfová v próze *Vlastná izba* pre život spisovateľa vymedzila vlastnú izbu, papier a pero, stali sa na dvadsať rokov kľúčovými aj pre P. Karvaša. Jeho zelená izba na Vlčkovej ulici, zelené pero. Iba papier bol biely. Za toto obdobie napísal hry, v ktorých sa stali ťažiskovými otázky spojené s existencialistickou filozofiou. Jeho osud sa stal podobným osudu

J. Barča-Ivana, ktorého hry sa vymykali z rámca požiadaviek vtedajších ideológov umenia. Aj keď sa občas predsa len zjavili, predovšetkým na ochotníckych javiskách. Napriek tomu, že sa inscenácie hier Petra Karvaša, riešiace otázky človeka modernej doby, objavili na našich javiskách v rokoch politického odmäku, vrcholiacom v 68-tom roku, neznamená to, že by sa stopy existencializmu nezjavovali v skoršom období jeho tvorby. Nevyjadroval sa v nich však priamo k existencialistickým otázkam, sužujúcim naše prostredie, ale sprostredkovane, ich spojením so západným svetom. Alebo ich vkladal do podobenstiev, metafor, symbolov.

Existencializmus sa vymedzoval voči egocentrizmu, do ktorého prerastal subjektivismus. Začiatok i koniec v subjekte uzatvárali kruh, z ktorého človek nedokázal vystúpiť. Otázky slobody a voľby sa zúžili na vlastnú víziu slobody, ohraničenej a zároveň ničivej. Otázka už nestála tak, či strácam slobodu, keď ohrozím slobodu iného. Pre iného miesto nebolo. Všemocné Ja ovládalo vnútornú krajinu, do ktorej sa človek uzavrel.

Egocentrická predstava slobody a moci majú v Karvašovej dramatique veľa podôb. Otázky moci silno poznamenali Karvašovo dielo

v súzvuku s takými veľkými mysliteľmi, filozofmi, ako boli J. Fran-
coise Lyotard, Michael Foucault či Jean Baudrillarde. J. F. Lyotard
volal po stenčovaní vlastnej vôle, aby sa otvoril priestor aj pre vôľu
iných. Vnímal to ako šancu pre človeka, ktorý križoval bludiská
vlastnej mysle, ako východisko predurčujúce cestu k iným. Karvaš
do postáv tohto rodu premieta neochotu zrieknuť sa moci, s kto-
rou sa neobmedzovaná vôľa aj sebvôľa spája. U Karvaša sa spája aj
s vojnovou tematikou. Paradoxne pretrváva jej aktuálnosť u Nem-
cov v istých kruhoch aj po prehratej vojne. Len uniformy zamenili
za luxusné obleky, a príbytky. Namiesto krvi tečie pri oslave víno
- taká je *Súkromná oslava*, v ktorej sa výrazne prejavuje aj fenomén
strachu, že zločincov dostihne minulosť, smrť, ktorú rozsievali
okolo seba. V hre *Antigona a tí druhí* je zastúpenie Nemcov bo-
hatšie štruktúrované. Vo výsledku sa však nič nemení. Sú rovnako
ničivou silou, prejavujúcou sa svojou zvrátenou mocou, ktorej sa
treba vzoprieť. Antigona koná slobodne, za najvyššiu cenu - vlast-
ný život. *Veľká parochňa* a *Experiment Damokles* sú ďalšími z radu
hier, v ktorých moc je stupidná, nelogická. *Experiment Damokles*
chce zasiahnuť dokonca proti Božiemu plánu. Milujte sa a množte
je nahradené egoistickým: Keď ostanem sám, ostane mi viac mies-
ta a viac budem mať zo všetkého. Aké mnohovravné pre dnešný
svet. Vo *Veľkej parochni* zaznievajú podobné myšlienky. Svet je len
pre tých, ktorí sa vonkajškovo podobajú. Podoba je nositeľom zna-
ku, kasty. Keď si dosadíme namiesto vlasov príslušnosť k istej po-
litickej strane v dnešných časoch, objavíme živý dramatický nerv
Veľkej parochne. Vlasatosť alebo holohlavosť môžu byť aj metafo-
rami na spoločensko-politickú klímu – nielen na Slovensku.

V podobných súvislostiach môžeme uvažovať aj pri hre *Absolút-
ny zákaz*. Moc akoby sa stala anonymnejšou, neviditeľnejšou. Má
svojich dvoch vyslancov, akýchsi kontrolórov absurdného zákazu
pozeráť z okien. Je to aj preto, lebo sa absurdnosť zahniezdila v ľu-
ďoch, vytesnila slobodu, vlastnú vôľu a ovládla myslenie, konanie
ľudí. V baumanovskom obale namiesto živého človeka akoby boli
ľudia diaľkovo ovládaní mocnými, ktorí „zúžili“, ich priestor a tým
aj vlastné poznanie, že za oknami je svet, ktorý nám nastavuje zr-
kadlo a ukazuje to, čo nemáme.

V *Dvadsiatej noci* akoby P. Karvaš zaznamenával spätný chod – od seba k iným. A paradoxne aj k sebe. Je to zložitá výpoveď o vine a treste, zneužití vlastnej slobody, postavenia mocnejšieho voči bezmocnému v rozhodujúcej chvíli. V nej doktor caligulovsky rozhoduje o živote a smrti iného človeka. Mám na mysli hru *Caligula* existencionalistu A. Camusa. Ale núkajú sa aj alúzie s ďalším dielom tohto filozofujúceho literáta, esej *Mýtus o Sifyzovi*, cesta s balvanom do kopca. Zakaždým sa zrúti nadol. Ale sifyzovské úvahy o zmysle života na spiatočnej ceste sú podstatné. Pre Karvašovho doktora Šimona sú to úvahy o vykonanom skutku, treste, ktorý si sám vymeral. Ale sám si odpustiť nevie ani po jeho odpýkaní. Jeho myšlienky sú spojené s hľadaním zmyslu života, ktorým sa stáva vyrovnanie sa s vinou a odpustenie.

Karvašova dramatika nám ponúka úvahy na danú tému aj pri komédii *Zadný vchod čiže Rozkoše v utorok po polnoci*. Je ešte prejavom slobody pretváarka či neviazaný život? Ako je to vo *Vlastenoch z mesta Yo* čiže *Kráľovstvo za vraha*. Prejavuje sa sloboda túžbou rozhodovať o živote iných? Vyrastie sloboda tam, kde sa zbavujeme nepohodlných? V *Polnočnej omši* je slobodný ten, ktorý si užíva plody slobody alebo ten, čo pre ňu umiera? Pokračovať by sme mohli na tieto témy aj ďalšími hrami dramatika. Treba však zdôrazniť, že Karvaš so slobodou spája aj možnosť voľby. Nevytýčil medzi nimi striktné hranice. Vytvára široký priestor medzi týmito krajnosťami. Nikto nie je majiteľom skutočnej slobody. Postavy k nej hľadajú cestu, blúdia, zápasia o ňu, mýlia sa, váhajú a doputujú k nej za cenu obetí, aj za cenu najvyššiu – platia vlastným životom. Sartra na základe protirečení, ktoré sa usiloval prekonať, rovnako ako človek 20. storočia, označovali nielen ako chodiaci paradox, ale pripisovali mu aj omnoho hanlivejšie prívlastky. Slobodným je paradoxne ten, kto sa zriekne vlastnej slobody? Môže sa stať takýto človek skutočne slobodným? Sme chodiacimi paradoxmi? Je ním postava Hanja Hraschku z *Veľkej parochne*? Alebo riskuje s vlastnou slobodou mladé dievča a mládenec z *Absolútneho zákazu*? Ako je to so slobodou Anti z hry *Antigona a tí druhí*, keď pre svoje rozhodnutie musí umrieť? Hierarchia hodnôt je kľúčom k hľadaniu odpovedí. Ale v 20. storočí ju nahradila subjektívna

hierarchia hodnôt. Spoločne vyznávané hodnoty 20. storočia spochybnilo. Karvašove hry sú návratom k nim. Hľadáme ich v údeľoch postáv, v zápasoch, myslení, citoch, konaní.

Pokročme však ďalej vo svojich úvahách. Pre niektorých teatroológov je rozhodujúcim, že Karvašova tvorba zahŕňala aj schematické diela. Zabúdajú však na fakt, že P. Karvaš sa ako dramatik podpísal pod prekonávanie schematizmu. Ako teoretik si uvedomoval, že bezkonfliktnosť, čierno-bielosť postáv nevedú k plnohodnotnej dráme. Jeho *Jazva*, *Pacient 113* či *Návrat do života* predznamenávali ďalší vývin našej drámy. Odklonili ju od schematizmu a nasmerovali k problémom doby, spoločnosti, človeka, ktorého zasahovali, drvili, nedalo sa im vyhnúť. K bezkonfliktnosti slovenskú drámu znova vrátil Ján Solovič. Nemožno predsa za kľúčové problémy druhej polovice 20. storočia označiť to, či možno vyťať briezky na dvore – pri všetkej úcte k stromom – alebo nepremeškávanie chvíle, keď zakvitne kaktus, *Kráľovná noci*. Keď sa aj vyskytol nejaký vnútorný problém, všemocná brigáda socialistickej práce ho vyriešila. Práve tieto hry udávali tóny, pri ktorých sa zvrátila slovenská dráma.

Vráťme sa však ku Karvašovým hrám, ktoré označujú za schematické. Paradoxne, sú aj dokumentom doby, človeka v nej. I keď sa neskôr aj autor vyjadroval o nich s iróniou. Ešte ostrejšie čítame neslobodu socialistického človeka. Nemôže sa rozhodovať medzi dvoma či viacerými alternatívami, je mu daná len jedna možnosť, ktorú nemôže slobodne spochybníť. Tí, ktorí ju odmietnu naplniť, sú pre tých pravoverných okrajoví, nehodní záujmu. Sú vytesnení z centra diania, odpísaní, lebo nepochopili „pokrokové“ idey, socialistické ideály. Život na periférii spoločnosti sa premietol aj do drámy. Takéto postavy sú okrajové aj v deji, nezúčastňujú sa na budovaní drámy, sú akýmsi müllerovským okrajom na obraze, svetlom, ktoré preniká na druhú, neviditeľnú stranu obrazu. Aj keď sa nemôžu navonok slobodne prejavíť, tušíme ich vnútornú slobodu. Zreteľná je nesloboda tých, ktorí sa riadia nie sebou, ale inými, uzneseniami, nariadeniami, vládou jednej strany. Naliehavou sa stáva aj otázka zmyslu bytia. Bytie tých pravoverných je zbavené zmyslu. Ich život je absurdný. Keby sme ich prirovnali ku

Camusovmu Sifyzovi, nijaký balvan do kopca netlačia. Žijú v opojnom presvedčení, že dosiahli vrchol. Balvan, to je aj problém. Oni nijaký nemajú. Keď idú z kopca, nepremýšľajú. Veď, o čom by aj premýšľali, keď je všetko jasné. Majú pre nich spoľahlivé vedenie a perspektívu svetlých zajtrajškov. Sú nevedomí a nevidomí. Neriadia sa poznaním českého spisovateľa Wernischa, že všetky vízie sa už naplnili a skončilo sa to katastrofálne. Aj slovenská dráma upadla do schematizmu. Ale z odstupu času sa mi núka aj takáto interpretácia - obraz manipulácie, iracionality, popierania slobodného myslenia, ktoré si často tí, ktorých sa dotýkali ani neuvedomovali, nepripúšťali si ich. Proti absurdnosti sveta postavy týchto hier nielenže nebojovali, ale prijali ho, paradoxne, z rozjasenými tvármi a úsmevom na perách. Dramatikovi Karvašovi však takáto „dramatika“ nevyhovovala. Aj preto sa vrátil k skutočným problémom, ktoré vytyčovali cestu od nezmyselnosti bytia k hľadaniu jeho zmyslu.

Intenzívne vplyvy existencializmu teda môžeme v Karvašovej dramatike sledovať od začiatku 60-tych rokov 20. storočia. Predovšetkým otázky slobody a voľby našli v jeho hrách živú odozvu. Objavuje hranicu, ktorá hry oddeľuje od neslobody a nasmerováva ich k zákonitostiam vnútorným aj vonkajším, ktoré voľbu prijímajú, alebo spochybňujú. Pripomína to východiská spomínanej Sartrovej prednášky *Existencializmus je humanizmus*. Treba pripomenúť, že na jej margo vznikli mnohé polemiky. Napokon, akoby návod na ne poskytla samotná prednáška. Jedným z takýchto jej miest je príbeh mladého muža, ktorý sa rozhoduje počas vojny, či zostane pri matke alebo odíde bojovať. Problém je v tom, že sloboda a voľba sú individuálnej povahy. Ale aj povahy objektívnej, odvodenej od hierarchie hodnôt. Dochádza medzi nimi k protirečeniam, ktoré sú neobyčajne plodné v Karvašovej dramatike. Sú nimi živé postavy, ale môžu „vyvierat“ aj medzi javiskom a hľadiskom. Sloboda individua sa končí tam, kde sa začína nesloboda iných. J. P. Sartre v hre *S vylúčením verejnosti* konštatuje: Peklo sú tí druhí. Ale pripomenúť môžeme aj výrok T. S. Eliota: Človek je sám sebe peklom. P. Karvaš v niektorých svojich hrách hranice existencializmu prekračuje. Druhý neexistuje. Postavy si nemusia voliť

medzi možnosťami, volia si len v rámci seba samého. Terén mojej vlastnej slobody nič nevytyčuje, lebo je bezbrehá, nekonečná. Pravda, ktorá bola arbitrom pri otázkach slobody a voľby, je odrazu zbytočná. Pripomeňme si tie hry P. Karvaša, v ktorých úporne odkrýva pravdu, zvádza sa o ňu boj, umiera sa pre ňu, aj víťazí. Ale zároveň je pre modernú dobu aj tým, čo subjektivismus, vystupňovaný egocentrizmus, spochybnilo. Čo je pravdou a čo slobodou? Ako ovplyvňuje voľbu? Je ešte pravda ukotvená vo voľbe jednotlivca či spoločnosti. Sú to už len hry, baudrillardovské mimikry, že ide ešte aj o niečo iné, ako o individuálne záujmy? Aké úlohy v tom hrá svedomie, hierarchia hodnôt? Naozaj sú pochované pod náložami egocentrizmu, ktorých ničivú silu môže prežiť iba ľudské Ego, tí, ktorými si zaludnilo svoj svet? P. Karvaša by sme mohli rovnako ako J. P. Sartra a Alberta Camusa označiť naozaj za filozofujúceho literáta. Predovšetkým v hrách, ktoré vznikli v rokoch normalizácie, ďalej rozvíjal existencialistickú filozofiu, hľadal odpovede na otázky, ktoré nastoľuje, ale rovnako reagoval aj na paradoxy existencialistického myslenia, ktoré formovali aj deformovali 20. storočie. Rovnako blízko má Karvašova dramatika aj k ďalšiemu existencialistovi A. Camusovi. Ak sa vrátíme ku Karvašovým *Vlastencom z mesta Yo*, či *Absolútnemu zákazu*, ale aj ďalším hrám dramatika, nemôže nám uniknúť spojitosť s Camusovou esejou *Mýtus o Sifyzovi*, v ktorej vytvoril prototyp absurdného hrdinu. V absurdnom svete žijú Karvašove postavy v spomínaných hrách. Neuvažujú o vlastnej smrti, ale o smrti iných. V tom je podstatný rozdiel medzi filozofickým myslením A. Camusa a postáv napr. z hry *Vlastenci z mesta Yo*. V *Absolútnom zákaze* sa stretávajú tí, ktorí posilňujú absurdnosť sveta svojimi názormi a postojmi, s tými, ktorí sa absurdnosti vzopru.

Hry Petra Karvaša, podobne ako hry J. P. Sartra a A. Camusa, nesú v sebe silný náboj existencialistického myslenia. P. Karvaš domýšľa jeho dôsledky, ktoré napokon viedli k rozpadu celku. Niet v tom veľa nádeje. Pokúsme sa však o interpretáciu týchto hier v našom kontexte. Hry, ktoré vznikli v rokoch normalizácie, vnímajú charakteristiku celku veľmi zreteľne. Vo *Vlastencoch z mesta Yo* sú to obyvatelia mesta. V našich podmienkach je to celok, ktorí sa umelo

vytvorí hľadáním vhodného vraha. Celok je založený na nenávisti, zášti, nežičlivosti, presadení individuálnych cieľov. Je umelo vytvorený a je utópiou. Živia ho procesy s nevinnými. Akú šancu proti nemu má jednotlivec? Nie je mu dopriaty ani priestor na obhajobu. Jednotlivci absurdnosť prijali. Nebojújú však proti nej, naopak, stali sa jej aktérmi. V *Absolútnom zákaze* je to kolektív „pritakávačov“, ktorí sa nebúri proti absurdným zákazom, ale bez odporu ich plní, dokonca vylepšuje. Tú druhú stranu spochybňuje, odmieta.

Mohli by sme konštatovať, že Karvašova dramatika vznikala pod vplyvom dvoch prúdov filozofie 20. storočia. Existencialistickej, ktorá sa nesie v znamení jednotlivcov a toho, čo súvisí s ich existenciou a filozofiou lévinasovskou, ktorá rieši vzťahy časti k celku. Objavovanie priestoru pre jednotlivcov bolo u nás v druhej polovici 20. storočia ponornou riekou, ktorá unášala mysle absurdných hrdinov k zmysluplnému životu. Oboje bolo skryté pod nánosmi davovej príslušnosti, poslušnosti, uniformity.

Ak som konštatovala, že každá z hier P. Karvaša je iná, znamená to okrem iného aj to, že aj v rovine filozofickej sa každá z nich pohybuje na inej úrovni. Pokúsme sa o detailnejší pohľad na niektoré z jeho hier, ktorými možno tento názor demonštrovať. Otázka slobody a voľby sa snáď najzreteľnejšie prejavuje v *Dvadsiatej noci*. Úzko spolu súvisia, zápasia, hýbu myslou aj citmi doktora Šimona. Ocitne sa v krajne vzopätej situácii, kedy má rozhodnúť o živote či smrti človeka, ktorý sa počas vojny ocitol na druhom brehu. Bol teda aj jeho nepriateľom a navyše sokom v láske. Šimon stojí pred otázkou voľby. Má vydať „svojim“ človeka, ktorý je vinný tým, že sa ocitol na nesprávnej strane? Končí sa Šimonova sloboda tým, že obmedzí slobodu človeka z opačného tábora? Čo ovplyvňuje jeho voľbu v danej chvíli viac: to, že je človekom z inej strany ako on, alebo fakt, že je sokom v láske? Rozhoduje sa slobodne alebo pod tlakom? Zápas, ktorý podstúpil, je ako nočná mora. Ožíva, vracajú sa k nemu ľudia z minulosti, ktorých sa udalosť priamo dotkla, zasiahla ich. Vstupujú do nej aj ľudia z prítomnosti. Nie sme si istí, kde je hranica predstáv a kde skutočnosti, nevieme dokonca, ako to v skutočnosti bolo. Aká ja pravda o Šimonovi a udalostiach z čias vojny? Je iná jej podstata v čase vojny a iná v mierových časoch?

Môže byť Šimon hrdinom, keď sám seba odsúdil na trest? Aká je sloboda tam, kde je pravda a pravda má viac tváří? Je človek slobodný aj neslobodný zároveň?

Rozhoduje individuálny trest alebo trest, na ktorý je človek odsúdený? Ocitáme sa v tom začarovanom kruhu Sartrovho mladého muža z prednášky *Existencializmus je humanizmus*. Nech je naša odpoveď akákoľvek, ocitáme sa v siločiarach slobody, ktorá je zároveň aj neslobodou. Surrealisti sa usilovali o približovanie protikladov. Alchymia života však vraví, že zamieňať si ich nemožno.

Téma moci a slobody ožila v Karvašovej tvorbe aj v 90. rokoch. Tentoraz sa dramatik nesústredil na nedávnu minulosť, ale na obdobie, kedy sme sa opájali demokraciou, premenami, ktoré priniesla Nežná revolúcia. Nadobudla novú podobu, zneužívajúcu eufóriu národa, pocit istoty, že všetko ostalo nežné ako v bode tohto historického zlomu. V danom období napísal P. Karvaš hru o tom, ako sa rodí moc a mocní. *Stretnutie pod južným nebom* je veľavravným apokryfom. Na pozadí fiktívneho stretnutia Tibéria a Caligulu zobrazil výsek našich dejín. Tak ako vo svojej predchádzajúcej tvorbe, v hrách *Diplomati*, *Experiment Damokles* alebo *Veľkej parochni* sa vyjadril prostredníctvom príbehov „z iných končín sveta“ k tomu, čo sa dialo u nás. Aj apokryfická forma hry signalizovala nebezpečenstvo, ktoré pre „mladučkú“ demokraciu znamenal mečiarizmus a jeho pokračovatelia. Vladimír Mečiar ako Tibérius a Róbert Fico ako Caligula prezentujú svoje názory na moc. Tibérius je tým, ktorý zaúča mladého Caligulu do vládnutia. Tibérius rozvíja svoju obľudnú teóriu moci. Nie je v nej miesto pre statočných, pracovitých, múdrych. Buduje na tých, ktorí majú „maslo na hlave“, neoplyvajú rozumom a nevyznávajú morálne zásady. Tí sú pre Tibéria zárukou bezpečného vládnutia. Caligula je učenív, osvojuje si Tibériove „pravdy“ o moci. Vysiela tým signál, že zvrhľá moc má svoje pokračovanie aj v čase relatívnej slobody. Stretnutie Tibéria a Caligulu na ostrove Capri, kde Tibérius strávil viac ako desať rokov svojho života a kde aj zomrel, naliehavo kladie otázku, či bolo fiktívne alebo sa naozaj udialo. Skôr sa núkajú alúzie s hrou Alberta Camusa *Caligula*. Rímsky cisár, ktorý sa stal vládcom po Tibériovi nadobudol pocit absolútnej moci a absolútnej slobody pre

seba. Aj Karvašov Tibérius a Caligula prekračujú hranice slobody, jej podstatu - neobmedzovať a nesiahnuť na slobodu iných, ako vo svojich literárno-filozofických úvahách aj prednáškach prezentoval J. P. Sartre. Súznie to aj s filozofiou J. Francoise Lyotarda, či Michela Foucaulta, pre ktorých sú otázky moci a slobody úzko späté.

O tom, že P. Karvaš mal blízko k filozofii A. Camusa, svedčí aj dramatikova hra *Absolútny zákaz alebo Balada o pravde*. S absurdnou dramatikou ho spájajú predovšetkým absurdné situácie, do ktorých postavy vstupujú. Rovnako by sme však mohli za absurdné označiť konanie postáv, ktoré si absurditu sveta osvojili, žijú s ňou v zhode. Aj v Karvašovej hre oživa mýtus o Sifyfovi, v ktorej Camus vytvoril prototyp absurdného hrdinu. Pre Camusovho Sifyfa nie je ani tak dôležitá cesta do vrchu, na ktorej musí pred sebou tlačiť balvan. Dokonca pre neho nie je rozhodujúca ani chvíľa, keď sa balvan rúti nadol. Podstatné sú úvahy Sifyfa na spiatočnej ceste. Camus odmietal samovraždu, ktorá by bola dôsledkom absurdného úsilia Sifyfa. Zmyslom má byť vzbura proti absurdnému svetu, absurdným úsiliam. Karvašove postavy už nerozmýšľajú, dôležitý je pre nich príkaz a ten treba splniť. Dôsledky sú tragické. Karvašove úsilie bolo nasmerované od tragického údelu človeka k nádeji upnutej k zmyslu bytia. V tom je dielo Petra Karvaša, nielen v reláciách slovenskej drámy, v službách človeka.

V SÚRADNICIACH FILOZOFIE

Karvašova štúdiá *O drammatizmu pravdy* vyšla v roku 1963. Spolu s ďalšími dvoma štúdiami tvoria dramatikove pracovné zápisky, úvahy o estetikách, dramaturgii, zamyslenie nad dramatikmi a ich dielami, ktoré predznamenávali vývin. Vyšli v Prahe pod spoločným názvom *Zamyšlení nad dramatem*. Dráma sa pomaly spamätávala z ideologického teroru, ktorý bol na ňu vyvíjaný v 50-tych rokoch. Jeho presahy však pretrvávali aj po politickom odmäku, ktorý vyvrcholil v roku 1968. Nakrátko, lebo normalizáciou ideologizácia znova ovládla umenie. Našťastie, časť umelcov, medzi ktorých patrila aj P. Karvaš, jej nepodľahli. Karvašove Zamyslenia nad drámou teda vznikli v istom predstihu. Premeny, ktorými prechádzala dráma, spájala s pirandellizmom. Peter Karvaš ho označil za talianskeho rozbíjača drámy. Vnímal ho v úzkom spojení s rozbíjaním reality. Peter Karvaš pomenoval Pirandellovu estetiku, priznával mu miesto vedľa Henricha Ibsena a A. P. Čechova, ktorých považoval za kľúčové zjavy európskej drámy. A. P. Čechov, ruský dramatik, prekračoval rámec realizmu – aj keď ho vytrvalo označovali za realistu. Jeho postavy intenzívne žijú vo svojom vnútornom svete, preto im ten vonkajší – realita, uniká. Keď *V Troch sestrách* zaznelo opakovane: „*V Moskvu, v Moskvu*“, môžeme v tom čítať aj túžbu návratu do veľkého sveta, reality, z malých vnútorných svetov sestier. Medzi rozbíjačov reality a následne aj drámy by sme mohli dať znamienko rovnosti. Dalo by sa povedať, že u Pirandella je toto „rozbíjačstvo“ očividnejšie, rozsiahlejšie ako u Čechova. Predsa len sa nazdávam, že P. Karvaš mal bližšie k T. S. Eliotovi ako k Pirandellovi. Všetci traja však vychádzali z filozofie doby. Naprieč celým 20. storočím sledujeme prejavy modernity, hlboké zmeny v myslení a cítení človeka. Skôr ako z teoretických zamyslení budem vychádzať z Karvašových drám, ktoré nesú pečať týchto zmien.

20. storočie by sme mohli označiť aj za storočie rozpadu, atomizácie človeka a sveta. Atomizácia zasiahla aj umenie. Celok, ktorý po prah modernej doby diktoval, čo je dobré a čo zlé, kde je pravda a kde lož, pravidlá morálky i zákony hodnôt, nahradila subjektívizácia prerastajúca do neobmedzovaného egocentrizmus. Časť, subjekt, bol tým, ktorý si sám určoval hierarchiu hodnôt. Atomizácia ju rozmnožila a nahradila podľa hesla: *Hodnota je v tom, v čom ju vidím ja*. Človek sa vykorenil zo sveta umenia a moderné umenie sa oddelilo od koreňov toho tradičného. Moderný umelec sa ocitol v pustom, neopísanom svete a za umelecké považoval aj to, čo nemalo s umením nič spoločné. Tento stav vlastne trvá u nás dodnes. Dokonca sme sa „zdokonalili“. Dekonstrukciu sme nahradili deštrukciou, iný spôsob komponovania amorfnosťou. Neocítame sa v bludiskách sveta, joyceovských, vilanovských či dáliovských. Strácame sa v prúde vulgárnosti, obsesí. Ale tie s modernou nemajú nič spoločné. A pritom sme mali dramatika P. Karvaša, ktorý vo svojich hrách zaznamenal skutočný vývin drámy, umenia, a signalizoval aj jeho budúce cesty. U Pirandella hľadal mieru pre reálne, aj to, čo realitu rozbíja a relativizoval realitu, skutočnosť a ilúziu, objavoval konflikty medzi rovnocenným a navzájom sa popierajúcim, subjektívnymi pravdami. Ale tie sú parciálnej povahy. Akoby chýbal výsledný pohľad, ktorý všetky subjektívne pohľady, nielen na pravdu, zjednotí. Pre kubizmus bol tento výsledný pohľad, v ktorom sa stretávali všetky čiastkové pohľady, príznačný. P. Karvaš videl rozbitosť pirandellovskej drámy aj v tom, že bol novelista. Pôvodne bola prózou aj jeho hra *Každý má svoju pravdu*. Keby sme vychádzali zo stavu myslenia a cítenia človeka 20. storočia, asi by mal bližšie k pravde Pirandello. Jeho postavy pripomínajú planéty pohybujúce sa po obežných dráhach, ktoré si sami stanovili. Nič, čo by ich malo riadiť, usmerňovať pre ne neexistuje. Ostávajú osihotené v nekonečnosti vesmíru bez poznania toho, ako funguje. V tomto ohľade to, čo nahradilo realitu, vzťahu častí aj celku, to čo ich zastupuje, je to, že Pirandello je vo svojej hre *nemilosrdne pravdivý*. Môžeme sa zamýšľať nad tým, či práve medzi tieto dve reality, jednu prítomnú a druhú tušenú, alebo medzi realitu a jej relativizáciu, nezasadil Pirandello ústredný konflikt,

neočakával od diváka, že bude viesť spor medzi videným a vlastnou víziou pravdy. Ktovie, kde, aj v tomto prípade, „leží“ pravda.

Nás však v danej chvíli zaujíma Karvašov pohľad na 20. storočie prostredníctvom jeho drám. Karvaš bol štrukturalista, mal predstavu o fungovaní časti a celku. Nielen v rovine filozofickej, ale aj umeleckej. Mohli by sme zjednodušene povedať, že Pirandello bol postštrukturalista? Môžeme tvrdiť o P. Karvašovi, že bol výlučne štrukturalista vyznávajúci lacroixovské a lévinasovské: celok nemôže fungovať bez časti a časť bez celku? Jednoznačné tvrdenia by zjednodušovali a skresľovali skutočný stav obrazu človeka a sveta v Karvašovom diele. Pokúsme sa prostredníctvom jeho diel hľadať odpovede, ale aj klásť otázky pri danom probléme. Ak celok funguje, fungujú aj jeho časti. Logika napovedá, že by to tak malo byť. Sústreďme sa však na hry z obdobia schematizmu. Jednotlivci vzorne budujú socializmus, sú jednej mysle, hovoria to, čo sa od nich očakáva. Sú jednotní v názoroch aj postojoch. Ak je niekto iný, ocitne sa mimo takéhoto celku. S dávkou pohrdania ho spomenú, označia, odvrhnú. Takto umelo vytvorené celky idylicky naplňajú idey socialistického spolunažívania, budovania, napredovania. Sú v presile voči jednotlivcom, ktorí ešte myslia nad rámec toho, čo od nich očakáva ideológia, jej mechanizmy. Vlastne sa o nich takmer nič nedozvieme, sú to len mená, stručná informácia o tom, čo ich vyčlenilo z celku – davu, aby nepredstavovali reálne ohrozenie pre tých „správnych“, ktorí vytvárajú celok. Niet v nich zamak pochybnosti, všetko vyriešili, všetkému rozumejú. Pripomínajú orchester, v ktorom všetci hrajú iba na bubon. Všetko je naprogramované v budovateľskom tóne. Niet žiadnych protirečení. Konflikt medzi tými, u ktorých vládne zhoda, nemôže nastať. Tí, ktorí sa ocitli mimo celku, akoby boli iba tieňmi ľudí, ktoré nemôžu zastrieť slnko vyvoleným. Tvorba P. Karvaša bola v tieni schematizmu krátko. *Srdce plné radosti*, *Eudia z našej ulice* s českým spisovateľom Ivanom Wernischom povedané: *Všetky utopie sa naplnili a skončilo sa to katastrofálne*. Nemožno z toho vyňať ani utópiu, ktorou sa riadili ideológovia umenia, že bez konfliktu môže vzniknúť plnokrvná dráma. Ale nešlo im práve o to, aby ne-

vznikla? Vízia jednodhlasnosti, uniformity nič také znepokojujúce, ako je dráma zápasov, nepripúšťala.

Utopické obrázky sveta – a za socializmu sa vyrábali sériovo, boli vzdialené filozofii P. Karvaša a stali sa naozaj iba marginálne v jeho tvorbe. Celky – spoločenstvá sa rozpadali, súdržnosť im nezabezpečovala ani pochybná ideológia, vzťahy, mafie - nielen tie, ktoré sa dotýkali celku, ale aj subjektívizácia, ktorá ohrozovala subjekt.

Štrukturalizmus sa začal formovať v rokoch, keď dochádzalo k rozsiahlej, plošnej atomizácii človeka a sveta. Rovnako zasiahla aj umenie, predovšetkým v línii moderny. Ak Karvašove hry boli precízne štruktúrované, budoval si tak pásmo na konfrontáciu formy a obsahu. Ak mal čitateľ – divák vnímať trieštenie ducha, hodnôt, citov, úsilí na pozadí niečoho overeného s J. Boorom povedané: *boli to návraty k istotám*. Aj keď sa štruktúra Karvašových hier mení, v *Dvadsiatej noci* zaznamenávame dotyky s postštrukturalizmom. Funguje presne ako jemný mechanizmus hodinek. Na druhej strane ju otvára pre tvorcov inscenácie – aj keď s prísnymi indíciami a vytvára ich aj pre diváka, ktorému pripisoval v rámci procesu percepcie, prijímania divadelného diela, dôležité miesto. Aj pre neho, podobne ako pre Maleviča a iných modernistov, prostredníctvom formy sa „zdeľujú“ nové alebo ďalšie obsahy. Ak P. Karvaš vníma človeka a svet v stave ohrozenia, nie je to len nevyhnutnosť zabezpečiť hre potrebnú dávku abstraktnosti. Niežeby jeho postavy netúžili po harmónii, nehoreli túžbou naplniť svoje životy láskou, úzkymi vzťahmi, pravdou. Musia pre ne podstúpiť zápas a tie nie sú vždy ovenčené víťazstvom. Postavy ostávajú v týchto zápasoch osamotené, dokonca neplatia vlastnými životmi. Tí, ktorí kedysi vytvárali celok, stoja proti sebe, a celok ich už nechráni. Bol im oporou ale odrazu ich drví, ohrozuje, stáva sa nepriateľským. Subjekt proti subjektu, subjekt proti celku, celok proti subjektu. Dramatik zastával názor, že ani jednu zo sporných strán nemožno oslabiť. Musia byť rovnako silné v zámeroch a postojoch. V nich videl P. Karvaš podmienku pre vznik silného konfliktu, ale aj silnú drámu. Zápas sporných strán potom nič netlmí, neprikrášľuje, nezľahčuje.

Pokúsím sa aspoň o strohý náčrt vzťahov častí a celku v Karvašovej dramatiky. Rôznym spôsobom a na rôznych úrovniach ho riešia všetky jeho hry. No ak by sme medzi nimi hľadali hru, v ktorej je rozpad celku čitateľný, je ňou *Nultá hodina*. Celok tvorí skupina partizánov, ktorá sa pripravuje na akciu. Skupinka je jednoliata, každý v nej má v rámci akcie poslanie, ktoré musí splniť. Závisí od toho nielen úspech akcie, ale aj život každého z nich. Prepojenie častí na celok je každému jasné. Čakajú len na signál, že sa akcia môže začať. Miesto toho však prichádza informácia, že je medzi nimi zradca. V tej chvíli sa ako celok rozpadajú. Začnú sa medzi sebou obviňovať, hľadať zradcu. V hľadáčiku podozrivých sa ocitá každý. Kým tvorili anonymný celok, minulosť im bola ľahostajná a prítomnosť sa zúžila na splnenie akcie. Postavy vystupujú z anonymity a zisťujeme, že medzi niektorými členmi sú veľmi úzke vzťahy, či už príbuzenské alebo profesijné. No odkrývajú len časť pravdy o sebe, o svojej minulosti, alebo ju popierajú. Pravdu o nich si nemožno overiť a dôverovať si rovnako nemôžu, pretože vinníkom môže byť hociktorý z nich. Vystúpili z anonymity dobrovoľne alebo z prinútenia. Ale nevedia o sebe viac, ako na začiatku odkrývania svojej minulosti. Odhaľujú pravdy o sebe a vyvracajú lži, omyly, lebo všetko môže byť aj inak. Stačí len zmeniť uhol pohľadu. Relativizácia výpovedí postáv, ich konania napokon nadobudne také rozmery, že nikto si nie je istý nikým. Vyslobodením zo spleti dohadov, podozrení sa stáva správa, že zradca sa našiel mimo skupiny. Ale krehká stavba tohto spoločenstva je zasiahnutá zemetrasením. Otázkou je, či sa jeho stabilita znova obnoví.

P. Karvaš vo svojej dramatiky reaguje na základné filozofické otázky 20. storočia. Odvíjajú sa predovšetkým od subjektívizácie vystupňovanej do egocentrizmu, ktorý v konečnom dôsledku spôsobuje vykorenenosť človeka, neschopnosť komunikovať, hľadať s inými spoločnú reč. V *Polnočnej omši* ich dramatik zobrazuje v krajne vypätej situácii, kedy sú postavy prinútené konať. Je vojna, pod jednou strechou žijú príslušníci rodiny Kubišovej, vyznačujúci sa diametrálne odlišnými názormi, postojmi. Aj keď ide o členov jednej rodiny, spretfňali sa medzi nimi putá, ktoré ich k sebe viazali. Na pozadí Štedrého dňa, kedy by mala všetkých ovládnuť láska,

pokoj a nádej, vnímame postavy, ktoré „hodujú“, len aby zasýtili svoj egocentrizmus, sebeckosť, bezohľadnosť. Kým sú v dome hostia, v kôlni bojuje syn Ďurko o život. Má pri sebe len svoju milú Katku. Aj keď je bezbranný vo svojom zranení a ako partizán prenasledovaný, rodinní príslušníci ho považujú za nebezpečného, ohrozujúceho ich kariéru, vzťahy, majetok, napokon aj život. Ďurko je však aj syn, brat, príbuzný. Ale pre ostatných je dôležitejšie to, že ohrozuje, čo si nadobudli, získali. Obrátená hierarchia hodnôt znamená aj koniec toho, čo rodina predstavuje. Matka v zúfalom geste zverí tajomstvo rodiny kňazovi. Ale aj ten je viac ľudský ako Boží. Ďurka čaká naostatok smrť. Rodina stráca nádej, že by mohla očistiť svoje svedomie, odčiniť hriechy, vrátiť sa k tomu, čo rodinu robí rodinou. Malé spoločenstvo, ktorému sa kedysi vravalo rodina Kubišová, zaniká. Zrada, sebeckosť a chamtivosť prežívajú, aby ďalej šírili vírus rozpadu. Základná bunka – rodina sa rozpadla. Bez buniek neexistuje živý organizmus.

Keď P. Karvaš nazval L. Pirandella sicílskym rozbíjačom, mal na mysli aj jeho predobrazy. Pre futuristov bolo všetko dané všadeprítomnou rýchlosťou, absolútnym priestorom. Človeka v divadle nahradili figuríny a stroje v tom plastickom, magnetickom. Dadaisti rozbíjali dokonca slová na hlásky. Surrealista André Breton vytvoril antiromán *Nadja*, ktorý sa niesol v duchu rozbitosti, dokonca aj využívaním rôznych štýlov. Kubistická koláž napovedala prítomnosť fragmentov, úlomkov, čriepkov, z ktorých sa umelec usiloval znova zložiť celok, hoci fragmenty do seba nezapadali. Pre Bretona a hnutie surrealistov boli celok a celistvosť dokonca neprípustnými. Hrozilo za to vylúčenie zo surrealistického streda. Moderna bola v rokoch normalizácie tabu. P. Karvaš ju nemohol spomenúť, ale to neznamená, že nedoviedel na jej úsilia, prejavy. L. Pirandello je ich pokračovateľom. Aj preto nazval Pirandella sicílskym rozbíjačom. Vonkoncom to neznamená, že by sa od neho dištancoval, nedoviedel na krajinu, ktorou blúdi umelec, aby z nich „zlepil“ človeka, to čo nemá len rozum, ale aj srdce, svet, v ktorom je láska najvyššie štádium myslenia. Hoci treba povedať, že mal pritom veľmi blízko k L. Aragonovi. Spolu s Apollinairom bol najbližším spolupracovníkom André Bretona. Túžil tvoriť celistvé,

nie rozbité diela. Keď nemohol inak, písal ich v tajnosti. Pri Petrovi Karvašovi je to naopak. Keď v rokoch schematizmu musel konflikt z drámy vymiznúť, jeho absencia bola dôsledkom ideologických tlakov. Vznikli idylické obrázky, medzi ktorými nebolo stmelujúcej sily. P. Karvaš písal o človeku a svete zasiahnutom fragmentáciou. Aj on ako Pirandello písal o rozbíjačstve človeka a sveta. Ale tento proces neprebíhal bez odporu. Vždy bola prítomná aj druhá strana. Vznikali tak protirečenia, konflikty. A citujem samotného dramatika: *Konflikt je zdrojom jednoty aj rozporov.*

P. Karvaš sa teda usiloval prekročiť hranice modernistickej poézie a prózy. Venuje sa filozofickej téme vzťahu častí a celku, ruptúre v tomto vzťahu. Jedným z príkladov takéhoto prístupu je *Antigona a tí druhí*. Lebo nech to znie akokoľvek nepopulárne, diela moderny sú jednopólové, pohybujú sa spravidla v zornom poli negatívneho – myslím tým na čisté formy. Možno s predpokladom, že kladný pól je prítomný v percipientovi. Nie vždy to však musí byť pravda, ale čo je najdôležitejšie, moderna mala iné ciele – atakovať ľahostajnosť človeka, iritovať, podať obraz človeka a sveta zasiahnutého paranojou, egocentrizmom, vykorenenosťou, neschopnosťou komunikovať, budovať vzťahy. Výnimkou sú diela kubistické, využívajúce viacnásobnú optiku, rozdielne uhly pohľadu na objekt autorovej pozornosti. Práve na úsilia kubizmu sa napojil aj P. Karvaš. Takéto smerovanie potvrdzuje celá jeho tvorba, až na krátke schematické intermezzo. Nemožno však poprieť, že na prvý pohľad je v niektorých jeho hrách narušená rovnováha medzi dvoma proti sebe stojacimi silami. Dej hry *Antigona a tí druhí* sa odohráva v koncentračnom tábore. Na jednej strane je Anti, ktorá sa rozhodne napriek zákazu dozorcov pochovať mŕtveho Pollyho, hoci vie, že za porušenie príkazu ju odsúdia na smrť. Dramatik napĺňa požiadavky tragédie. Anti sa ocitne v zápase proti presile, v ktorej nemá šance na prežitie. Nie je jednoznačne kladnou postavou, ale aj napriek tomu si získava sympatie. Umiera v zápase s presilou, ale jej činy sú vyzdvihnuté. Napriek zákazu splní svoju ľudskú povinnosť pochovávať mŕtvych.

Inšpirácia antikou, Sofoklovou tragédiou *Antigona*, je zjavná nielen príbuznosťou mien, ale rovnako aj zmyslom pre ľudskú povin-

nosť, vyššiu moc ako je tá ľudská - tých, ktorí si privlastnili moc rozhodovať o živote a smrti človeka. Katarzia je dôležitá pre tých živých, ktorí ostali- väzňov, ktorí sú iba nemými svedkami udalostí. Nemajú v sebe odvahu konať a nie sa iba prizerať hanobeniu človeka a ľudského života. V *Polnočnej omši* nepomohla Ďurkovi rodina. V hre *Antigona a tí druhí* spoluväzni, ktorí predstavujú veľkú rodinu, spoločenstvo s rovnakým osudom. Ani dozorcovia netvorí jednoliatu skupinu. V ich osudoch je veľa protirečení, ale napokon v nich vyhráva ľudská bieda, zvlčilosť. Výsledok je rovnaký ako pri *Polnočnej omši*. Umierajú tí statoční. Nádej je v tom, že nemysleli len na seba, ale aj na tých druhých. Možno to vnímať aj ako paralelu Lévinasovho filozofického diela *Žiť pre druhého*. Hoci v Karvašovej hre platí: *umrieť pre druhého*. Je v tom rovnako veľká sila, ak nie väčšia. Ale to sa už púšťame do zložitej filozofickej otázky, na ktorú nemôžeme nájsť jednoznačnú odpoveď: čo je viac, život alebo smrť? Podobné rozloženie medzi časťou a celkom nachádzame aj v Karvašovom *Absolútnom zákaze*. Kým v *Antigone a tých druhých* je zákaz pochovať väžňa v koncentračnom tábore, v *Absolútnom zákaze* sa človek pochováva zaživa, sám, z vlastného rozhodnutia. V *Rozhovoroch s Baudrillardom*, veľkým francúzskym mysliteľom 20. storočia, sú aj šokujúce slová: Najšťastnejší človek, ktorého som stretol, bol mŕtvy človek. Poľský sociológ Zygmunt Bauman zase hovorí na viacerých miestach v *Úvahách o postmodernej dobe* o človeku ako o obale, pod ktorým je mŕtve ľudské vnútro. P. Karvaš dal príbehom ľudí tohto druhu dramatickú podobu práve v *Absolútnom zákaze*. Začal do živého a totalitná moc mu za to vymerala trest – zákaz publikovať a uvádzať jeho hry po dve desaťročia. Opäť si pripomeňme tú dramatickú zhodu - na dvadsať rokov vnútorného väzenia sa odsúdil aj doktor Šimon v jeho *Dvadsiatej noci*, lebo nezachránil svojho priateľa, hoci sa mu na to ponúkla príležitosť. Akoby sa táto zvláštna zhoda niesla ako metafora nad Karvašovým osudom v rokoch normalizácie. V *Absolútnom zákaze* vyslovil pravdu o svojom súčasníkovi, aby sa ďalšie roky neniesli v znamení toho, že mohol urobiť niečo pre jeho záchranu a nespravil to. Mal dve možnosti. Trpieť výčitkami, že nevysslovil to, čo je povinnosťou skutočného umelca, alebo vysloviť pravdu aj za cenu krutej dane – nútene žiť v ústraní, s vedomím, že

ho nevpustili do divadla Nová scéna ani ako diváka, hoci v ňom roky pôsobil a inscenovali v ňom dokonca v minulosti aj jeho hry.

Pozrime sa detailnejšie na *Absolútny zákaz*, výrazne poznamenaný egocentrizmom človeka a na celok z hľadiska jeho prežitia. Nemôžu ho zabezpečiť nariadenia, zákony, zákazy a príkazy, ktoré sú už svojou podstatou absurdné. Totalitná moc nezmyselnými nariadeniami oplývala. Zákaz pozerania z okien bol jedným z nich. Je metaforou izolácie od okolitého sveta. P. Karvaš, obvinený v rokoch normalizácie z kozmopolitizmu, o tom vedel svoje. Aj keď v hre reagoval na našu izoláciu staršieho dáta 50-tych rokov. Občan mal vidieť len to, čo chceli, aby videl. To, čo bolo za oknami, sprostredkúvala vládna moc. Bežného občana nemalo znepokojovať to, čo bolo „za humnami“. Popieranie vlastného názoru, obmedzenosť pohybu, ale ešte absurdnejšie myslenia vytyčovali priestor pre život našinca. Strach sa stal silnejším ako rozum. Našincovi diktoval, aby predišiel pokušeniu a tak jedného dňa pred oknom vyrástol obrovský múr. Bez vnútornej slobody, slobody rozhodovania neexistuje živé spoločenstvo. V hre ho predstavuje len slepá dievčina a mladík. Opäť sa núkajú alúzie na Sofoklovho Oidipa. On má byť tým, kto môže zachrániť Théby, preto ho chcú mocní získať na svoju stranu. Slepota dievčiny z *Absolútneho zákazu* je daná, ale ostatní by ju najradšej, rovnako ako mladíka, umlčali. Keď dvom mužom, ktorí dohliadajú na plnenie zákazu, hovorí o tom, čo vidí za oknami, je zjavné, že slepá vidí viac ako tí, ktorí majú zdravý zrak. Rodina v *Absolútnom zákaze* je umelo vytvoreným spoločenstvom. Absurdný zákaz podmieňuje existenciu takýchto umelých spoločenských buniek. Ako celok je nefunkčný, lebo v jeho podstate je zakódovaný rozpad častí, ktoré spôsobil strach, neschopnosť postaviť sa absurdnej totalitnej moci na odpor. Prežíva len vďaka tým slepým dievčinám a mládencom, ktorí museli v izolácii žiť, ale neosvojili si ju, nezmierili sa s ňou. Karvašov *Absolútny zákaz* je prorockou hrou. Sú to stručné dejiny (budúcej) normalizácie, do ktorej sme boli uvrhnutí po období krátkej slobody zničenej augustom 1968.

Podľa P. Karvaša sa chcel H. Ibsen dozvedieť pravdu o človeku. A. P. Čechov túžil vedieť, aký je človek. U L. Pirandella je neustále

objektívna pravda v rozpore s pravdou subjektívnou. Protirealistický prúd je spojený s rezignáciou podať a poznať skutočný obraz sveta. Priznávam, že tento poznatok je pre mňa dôležitý, aj keď je vytrhnutý z kontextov, či skôr „ideologickej vaty“, umožňujúcej vysloviť názor o západnej dramatiky. Je to pre mňa skôr signálom, že P. Karvaš dôverne poznal európsku drámu, jej pohyby. Aký bol skutočný vzťah dramatika k izolacionalizmu, spoločensko-politickému ale aj umeleckému, vyjadril o niekoľko rokov neskôr v *Absolútnom zákaze*. Ak P. Karvaša obvinili z “formalizmu”, v druhej polovici 50-tych rokov 20. storočia s veľkou pravdepodobnosťou nevedeli, o čom hovoria. Pre ideológov umenia bolo rozhodujúce, že svojou tvorbou nenaplňal dramatik požiadavky socialistického realizmu. Nemožnosť podať a poznať obraz sveta bol prejavom, výsledkom subjektívizácie, ktorý zasiahol moderný svet a následne aj moderné umenie. Tak ako celistvosť vystriedala fragmentácia, jej trieštenia, rovnako sa vytráca aj z umenia. Už v predchádzajúcich riadkoch som naznačila, že Karvašovu dramatiky zasiahla, aj keď prevažne išlo o hry zo 60-tych rokov, predovšetkým v rovine filozofickej, myšlienkovej. Pre nový spôsob komponovania sa stal príznačný výsledný scelujúci pohľad. Subjektívizácia musela zákonite ovplyvniť aj Karvašovu tvorbu. Poznanie človeka a spoločnosti sa stalo rovnakou utópiou, ako „pravdy“ o možnostiach realizmu. Aby sa umenie k tejto realite aspoň približovalo, začalo prenikať za “fasádu” ľudského tela, do ľudského vnútra a podávať správu o tom neviditeľnom. Lebo, ak aj o ňom socialistický realizmus prehovoril, sledoval jeho prejavy alebo skôr mimikry, ktoré dopĺňali, násobili obraz o človeku, ten bol telom aj dušou ovládaný ideálom socializmu. Hry Ibsena a Čechova vníma Karvaš ako celistvé. Celistvosť si spája s realizmom. Pri Čechovovi však hovorí aj o sujetovosti, inak povedané, vníma na rozdiel od hier fabulových narúšanie časovej a príčinnej následnosti. Úlomky fabuly napríklad v *Troch sestrách* vznikajú aj prelínaním dvoch svetov – reálneho a vnútorného, reality a snov, túžob sestier. Mohli by sme povedať, že Čechov predznamenáva v dráme úsilie, na ktoré sa napojili o dve desaťročia neskôr T. S. Eliot, J. Joyce a V. Woolfová a ďalší. L. Pirandello zmenil predovšetkým pomer reálneho a možného, zrelativizoval realitu. Túto pirandellovskú tendenciu môžeme sledo-

vať aj v niektorých Karvašových hrách, za všetky možno spomenúť hru *Vlastenci z mesta Yo*, čiže *Kráľovstvo za vraha* (1988). V meste Yo pripravujú oslavu 400-tého výročia založenia väznice. Dohodnú sa na nevšednej oslave, ktorej vrcholom má byť veľkolepá poprava. Problém je v tom, že nemajú koho popraviť. Začnú teda hľadať toho, kto by prijal úlohu vraha a pomohol tak realizovať predstavu oslavy. Núkajú sa alúzie na 50-te roky, v ktorých odsudzovali nevinných ľudí, nútili ich pri procesoch priznávať viny, ktorých sa nedopustili. Zvrhlosť tohto konania ešte umocňovali falošné udania. Tie sú aj v Karvašovej hre dôležitým motívom konania postáv. Zbavujú sa tých, ktorí sú nepohodlní, stoja im v ceste, sú prekážkou pri získaní výhod alebo sú iní či jednoducho nie sympatickí. Aj keď P. Karvaš nemal rád, keď sa hovorilo o „ovplyvňológii“, ale podobne ako u F. Dürrenmatta v *Návšteve starej dámy* silne pociťujeme dôsledky egocentrizmu na myseľ človeka. V tom sú si s Karvašom zajedno. Egocentrizmus nadobúda obludné rozmery. Sú to „odliatky“ Camusovho Caligulu, ktorých svojvôľa siaha až tak ďaleko, že chcú rozhodovať o živote a smrti iných. Postavy tejto „obludnej“ hry o život umlčí až vyhlásenie, že sa vrah nenašiel a tak sa oslava založenia väznice prekladá. Ale v konci je vpísaný aj nový začiatok, ďalšie udávania, nenávisť, svojvôľa, prejavy egocentrizmu. Kruhovú cyklickú štruktúru, príznačnú pre modernú drámu, je aj o pohybe v kruhu, z ktorého nemožno vystúpiť, pokiaľ sa niečo zásadné nestane. *Vlastenci z mesta Yo* sú o beznádeji alebo ak chcete falošnej nádeji, ktorou uspokojujeme svoje svedomie, lebo ved: skutok sa nestal. Žijú ňou aj postavy z komédie *Zadný vchod* čiže *Rozkoše v utorok po polnoci* (1987), či *Carltonovskej komédie* (1969) a ďalších.

Aby sme však neskreslili pohľad na Karvašovu dramatikú, pokiaľ ide o vzťah častí a celku, je potrebné spomenúť tie hry dramatika, ktorých postavy predstavujú súdržnosť, prekonávajú prekážky, ktoré rozrušujú celistvosť, spolupatričnosť, podporujú vyznávanie hodnôt aj túžbu riadiť nimi svoje životy. Nebudem sa venovať spoločenstvám umelo vytvoreným, ktoré produkoval schematizmus. Opäť budem vychádzať z faktu, že postavy zastupujú širšie spoločenstvo. Smerodajným bude rozvrstvenie síl, ich otvorenosť pre

celok – väčší či menší, alebo egocentrické uzatváranie sa do priestoru, v ktorom si všetko chcú podriaďiť násilne, všepožierajúco. Budúcnosť potvrdila, že hrdinovia z tieňa napokon vystúpili, a vzopreli sa tomu, čo patrilo k “slovenskému nebu“. Ak by sme medzi Karvašovými hrami hľadali hru, v ktorej kolektív preukazuje svoju morálnu silu, spoločný záujem, túžbu po lepšom živote, nesporne je ňou *Bašta*. Dramatik sa v nej vrátil do histórie, do roku 1526, kedy sa v pevnôstke neďaleko Ľubietovej zdržiavali vzbúrení baníci. Druhé dejstvo sa odohráva v roku 1849 neďaleko Ľubietovej, medzi hurbanistickými dobrovoľníkmi, tretie dejstvo je opäť spojené s Ľubietovou a rokom 1944 počas Povstania. Dramatikovi skôr išlo o to, aby zaznamenal do dramatickej podoby sily, ktoré kolektív bojujúcich baníkov, hurbanistov, partizánov formovalo, aké postoje zaujali jeho členovia, čo ho posilňovalo i oslabovalo. Vytvoril tak mocnejúcu reťaz vzdoru, odporu proti násiliu, ale aj strádania, váhania, návratov k tomu, v čom videli tí, ktorí vstupovali do zápasov, zmysel, poslanie. Na rozdiel od kolektívov umelo vytváraných v rokoch socializmu, vybudoval dramatik kolektívy založené na prirodzenej túžbe ľudí po živote, v ktorom je zakódovaná nádej. Ale to je už len dôvetok k časovému sledu a udalostiam, ktoré ešte len mali prísť. Spresníme, že hra vznikla po druhej svetovej vojne a premiéru mala v SND v Bratislave v roku 1948. Bolo by zaujímavé pokračovať v tomto časovom slede *Dvadsiatou nocou*. Z časového odstupu sa dramatik zameriava na individuálne rozhodnutia v rámci celku. Doktor Šimon patril k partizánskej jednotke a na ňom bolo rozhodnutie, či nechá žiť toho, ktorý patrí k tým druhým, alebo mu život vezme. Dramatikovi išlo už nielen o to, či si Šimon splní povinnosť, ale aj o to, čo zohralo pri jeho rozhodovaní úlohu. Pre Šimona sa stáva dôležitým aj privátne. To, že je Adam jeho sokom v láske, napokon spečatí jeho osud fakt, že sa Šimon sám odsúdi na dvadsaťročné vnútorné väzenie, je napokon veľavravné. V konečnom dôsledku, otázka slobody a voľby nie je len problémom existencializmu. Mocne zaznela už od nástupu modernej doby.

Súkromná oslava otvára priestor pre interpretácie povojnových osudov tých, ktorí vojnu prehrali. Korn sa votrie na súkromnú

oslavu, aby odhalil pravdu o tých, ktorí sa podpísali pod tragické udalosti spreď 20-tich rokov – masovú popravu v Kremničke. Pravdu sa nedozvie, zato je svedkom oslavujúcich s prevrátenými hodnotami. Neriešia otázku viny a trestu. Pravda akoby uviazla niekde na pomedzí dvoch dôb – vojnej a povojnej. Bez jej poznania Korn nemôže označiť vinníka a volať po treste. Navyše, aj Korn relativizuje svoju identitu. Je naozaj chlapcom, ktorý bol svedkom popravy alebo sa za neho len vydáva?

Karvaš prvú verziu *Dvadsiatej noci* napísal v roku 1966, ďalšiu v roku 1972. Pri *Súkromnej oslave*, ktorá vyšla v zborníku *Sedem hier*, je uvedený rok 1972. Nemožno považovať za náhodu, že v tom istom roku vznikla aj prvá verzia hry *Dvadsať nocí*. Šimon z tejto hry sa sám odsúdi na vnútorné väzenie v trvaní 20 rokov, lebo sa nevie vyrovnáť s pocitom viny za smrť priateľa. Ale ani tento dobrovoľne prijatý trest a jeho odpykanie Šimonovi nezaručuje pokoj v duši, preto sa dobrovoľne vydáva do rúk spravodlivosti. Po 20-tich rokoch sa stretávajú tí, ktorí stáli za popravou obyvateľov obce, v hre je to obec Iliaš. Vinu akoby pre nich zmazal čas. Žijú si blahobytné a myslia na oslavu, nie na trest. Obe hry na seba nadväzujú, alebo rozvíjajú tú istú tému. Mení sa uhol pohľadu, rozdielnosť prístupu k pravde, vine a trestu. Porazení žijú ako víťazi, lebo skutoční víťazi už nemôžu prehovoriť. Tí, čo chcú, aby sa pravda vyslovila, sú len nočnou morou pre tých, ktorí ju zatajujú? Možno ani to nie je pre nich nebezpečenstvom. Je relativizované to, kto je vinníkom a kto obeťou. Zvrhlosťou je relativizovanie pravdy.

Hry P. Karvaša ponúkajú bohaté interpretačné možnosti myslenia a cítenia postáv. Je to aj dôsledok ich viacvrstevnosti, vývinu, kontextov, vzťahov, do ktorých vstupujú. Možno k nim pristupovať z rôznych strán, násobiť pohľad na ne. Presahujú nás a nie je možné ich obsiahnuť. Aj preto, že relativizujú sami seba – Korn v *Súkromnej oslave*, profesor v *Hmlistom ráne* a iné, alebo ich relativizujú ďalšie postavy (*Nultá hodina*, *Vlastenci z mesta Yo*, *Zadný vchod*). Prehliadajú svoje skutky, preceňujú ich alebo „hanobia“ mimikry, za ktorými je ťažké alebo nemožné spoznať ich pravú tvár. Mám na mysli predovšetkým hry, ktoré sa vzdialili od realizmu. Tak, ako sa zmnožujú v postavách prejavy subjektivismu, egocentriz-

mu, prehlbuje sa aj vykorenenosť, izolácia, nemožnosť komunikovať s okolím spoločným jazykom.

Peter Karvaš v 60-tych rokoch označil svoje teoretické diela za prednášky a nie výsledok vedeckého skúmania. Boli pre neho skôr pracovnými zápiskami, komentármi k estetickým a dramaturgickým problémom. K podobnému výsledku som dospela aj ja pri písaní niektorých pasáží knihy. Martínéz, J. Baudrillard, R. Barthes podporujú názor, že čas veľkých teórií sa skončil. P. Karvaš spoznal, že prístup k dielam sa mení so zmenami, ktoré priniesla nová dráma a nové časy. A tak sa zamýšľam aj nad hrami P. Karvaša, ich filozofiou a uvedomujem si, že presahujú inštrumentárium vedeckého skúmania.

V KONTEXTOCH UMENIA A DOBY

Ak chceme vymedziť bližšie dramatikú P. Karvaša, musíme vychádzať z filozofie 20. storočia, predovšetkým z filozofie existencionalistov. Jej počiatky nesiahajú k J. P. Sartrovi ani Albertovi Camusovi. V 20. storočí je spojená so samotnou podstatou moderny. Pripomeňme, že Sartre a Camus jej dali len výrazne literárnu podobu. Zdôraznime, že moderná doba a identicky k nej aj moderné umenie, sa oddelili od dovedy platných hodnôt. Všetky podľa nich zlyhali – spoločenské, politické, umelecké, ale predovšetkým ľudské. Nedokázali človeka odvrátiť od vojen, zabíjania, pustošenia. Začal sa proces uzatvárania človeka do vlastného vnútra, v ktorom panovala vlastná osobná hierarchia hodnôt, kde všetko bolo predurčené subjektom. Nastalo storočie drastického oddelovania sa človeka od koreňov, budovania hradieb vlastného Ja, storočie labyrintov a blúdenia v kruhu, osamelosti, vzdáľovania sa časti od celku. Čím viac sa vzdávali, tým zložitejšia bola komunikácia medzi časťami, ale aj v rámci rozbitého celku. To všetko poznamenalo modernú dobu. Ako sa ukázalo, vo svojej podstate bola zasiahnutá paranojou, zle odhadnutým vzťahom ku skutočnosti.

Tak ako sa popri prúde moderného umenia vinie prúd umenia odrastajúceho na klasickom, tradičnom, rovnako to bolo aj s vyznávaním klasického a tradičného v susedstve s moderným. Medzi nimi je rozľahlý priestor na stretávanie síl vysielaných oboma pólmi. Ideálny priestor pre drámu. P. Karvaš v ňom našiel živnú pôdu pre svoje hry. Vonkoncom to neznamenal, že by sa so svojou klasickou „výbavou“, znalosťami a skúsenosťami ocitol v opozícii voči moderne, ba dokonca modernému umeniu. To zrkadlilo modernú dobu, nastavovalo jej zrkadlo, vytváralo jej umelecké obrazy v nádeji, že prelomí hrádze ľudskej ľahostajnosti, vyprovokuje k činu, vybuduje bariéry proti nehumánosti. Je iná vec, ako ho vníma-

me dnes. Vytrhli sme diela modernistov z kontextov a "strašíme ich" napodobovaním aj dnes, po sto i viac rokoch a v celkom inom kontexte – spoločenskom, civilizačnom a politickom. Postmoderna nebola len mechanickým návratom k vyjadrovacím prostriedkom a postupom moderny. Nebola o eklekticizme. Taká je len naša skreslená predstava. Stretávaním sa jednotlivých modernistických prúdov v jednom diele sa menil v modernom umení vzťah k realite, reálneho a abstraktného, subjektívneho a objektívneho, vonkajšieho a vnútorného. Aj preto boli diela J. Joycea, T. S. Eliota ale aj ďalších kľúčových osobností umenia 20. storočia moderné i postmoderné zároveň. Menila sa tým aj tvárnosť moderného a klasického, vzťah medzi nimi. Aký bol zástoj P. Karvaša v tomto procese?

Vychádzajme zo vzťahu k realite v hrách P. Karvaša. V niektorých z nich, napríklad v *Bašte*, je tento vzťah tesný. Dnes by sme ich označili za dokumentárnu hru, v ktorej postavy, ich príbehy, situácie zodpovedajú skutočnosti, vypovedajú o konkrétnych udalostiach, ktoré sa stali. Rozloženie síl, postojov, názorov podporuje snaha o objektívny pohľad na vzburu proti svojvôli, nežľudskému zaobchádzaniu. Je to skôr hra o dave, ako o subjekte, o presadení ideí istého spoločenstva pred dielčím, diferencovanejším pohľadom na tých, ktorí ho vytvárajú, o ich súkromí.

Nerada by som *Baštu* porovnávala s dramatikovými hrami z obdobia schematizmu. Ich hrdinom je kolektív spoluvytvárajúci jednotliaty celok. Keď sú všetci rovnakí, svet je rovnako ružový alebo pochmúrny pre všetkých. Zdieľajú spoločné názory a tak sú rovnakí aj v postojoch. Subjekt zostal niekde v nedohľadne, nie je potrebné jeho srdce, mozog. Vystriedal ho mechanizmus davu, práve „oddychujúci“, lebo nepriateľ je spacificovaný. V hre *Antigona a tí druhí* sa ocitnú v opozícii dve strany, ale tie sú výrazne diferencované, individualizované. To na jednej strane „rozrušuje“ ich kompaktnosť, na druhej strane vytvára bohatú sieť motívov, otvára sa pre názory a protinázory, postoje a protipostoje, rôznosť citov, precíznejšie sa hierarchizujú hodnoty aj dôvody zavrhnutia v kľúčových situáciách, ale aj na ich úsilí „korunovať“ hodnotami vlastné bytie. Dramatik nediferencuje postavy len na základe ich vonkajškových prejavov, na pozadí vojnových udalostí. Odkrýva aj to, čo hýbe ich

vnútrom, kde pramena ich postoje, rozhodnutia. Mám na mysli postavy hlavné, teda tie, ktoré samostatne konajú. Z hľadiska dramatická sú však dôležité aj tie, ktoré majú zástupnú funkciu oboch zápasiacich strán pri hodnotení, ako sa ústredné postavy približujú alebo zblížujú.

Na prvý pohľad je zreteľný rozdiel medzi hrou *Antigona a tí druhí* a hrami, ktoré sú primárne spojené iba s realitou. Predovšetkým prostredníctvom Antigony nadobúda realita podobu, ktorú jej vtlačil Antigonin vnútorný svet. Pretavil ju, zmenil, nevníma ju rovnako s ostatnými. A to jej umožní, aby sa postavila proti tým druhým. V názve hry k nepriateľom priraduje aj tých, ktorí mlčia, nekonajú, ponechávajú priestor zlu, i keď je Antigona z ich stredu.

Pohľad na Antigonu má svoju vertikálu. Mohli by sme to povedať aj tak, že v hre *Antigona a tí druhí* sa spája vonkajšia realita s tou subjektívnou, takou kľúčovou pre moderné umenie. Aj toto konštatovanie je indíciou k hľadaniu miesta pre Petra Karvaša v strednom prúde umenia. Vo vzťahu k realite má blízko k modernistickým prúdom, predovšetkým ku kubizmu, ktorý nerezignoval na prítomnosť reality v diele. Dôležitá je však miera a príčina ich prítomnosti v diele Joycea, Eliota či Woolfovej. Ozrejmuje myslenie, city, pocity, vnemy postáv bez toho, aby „ukrajovalo“ z ich sily, účinnosti, dramatickosti. V diele P. Karvaša sa stáva „spúšťačom“ rozhodnutí postáv, ich konania, myslenia, cítenia, budovania vzťahov.

Prítomnosť reality, reálnych faktov v Karvašových dielach je odstupňovaná. Nemožno obísť ani to, že slovenská dráma, aj keď sa hlásila k realizmu v rokoch schematizmu, normalizácie, vytvárala fiktívne svety riadené mechanizmami chcenia politikov, ideológiou či silou autorskej vôle vytvárať zóny falošnej harmónie, pokoja, bezkonfliktnosti, „pokroku“. Vznikali oklieštené obrazy skutočnosti aj človeka. Absentovalo to, čo tvorilo vnútorný obsah bez vlastnej vôle a chcenia. Mali byť riadené centrálnou, súdruhmi a stranou. Aj takúto obludnú podobu reality nachádzame v diele P. Karvaša z obdobia schematizmu. Preto o to ostrejšie vystúpil dramatik proti tejto tendencii v umení, ktorá skutočné konflik-

ty medzi ľuďmi, spravodlivosťou a nespravodlivosťou, podstatou vzťahov vysúvala za hranice svojich úsílí. Problémy si nerieši človek sám, ale Brigáda socialistickej práce. Takéto riešenia zapríčinili vzdialenie sa oficiálneho prúdu slovenskej drámy od existencializmu, ktorí ideológovia odmietali. Našťastie, slovenská dráma mala aj svoj skrytý prúd, začleňuje aj väčšinu hier P. Karvaša, ktoré vyšli knižne po roku 1987.

P. Karvaš zobrazoval realitu, jej danosti, javy, podoby prostredníctvom toho, čo ju vytváralo, profilovalo, ale aj harmonizovalo, či deformovalo. Čo je dôležité, jeho pozornosti neunikalo, ako ju vnímal jednotliviec. Nehľadel na ne ružovými okuliarmi. Mali rôzne farby, identické k mnohosti perspektív. Menil ich podľa toho, ako sa menila realita. Autorov pohľad nebol v rozpore s tým, čo ho obklopovalo, ale dovidel aj pod povrch, na to, čo realitu spolu vytváralo. Konfrontoval ju s inými pocitmi reality, pretavoval ju vnútorným svetom človeka, subjektom.

Dramatik teda realitu neodmietal. Na jej pozadí sledoval osudy človeka, lebo dráma bola pre neho vždy v spojení s človekom. Nepopieral podiel reality, skutočnosti v jeho bytí. Ale zároveň ňou ani neobmedzoval myslenie, cítenie svojich postáv. To by sa jeho Anti z hry *Antigona a tí druhí* nikdy nevzoprela zlu, Šimon z *Dvadsiatej noci* by necítil nevyhnutnosť trestu za svoje skutky. Všetko by ospravedlnil slovami: taká bola doba. Pre tvorbu P. Karvaša je príznačné, že dáva svojim postavám možnosť rozhodnúť, či realitu príjmu, stotožnia sa s ňou, alebo sa rozhodnú pomenovať ju, neprijať a zároveň sa usilovať o jej pretvorenie, či sa o to aspoň pokúsiť. Pripomína to opäť esej A. Camusa *Mýtus o Sifyzovi*. Karvašove postavy tisnú svoj balvan pred sebou, pociťujú absurdnosť reality, cestou z kopca myslia na márnosť svojho úsilia dotisnúť balvan na vrchol a udržať ho tam. Dôležitý je však zápas o cieľ, ktorý dáva ich bytiu zmysel.

Pravda, Camusova esej ponúka viacero interpretácií toho, kto je tým balvanom, či ním dokonca nie je sám Sifyfos. Alebo tí okolo neho? Pre Karvaša platí sartrovské Peklom sú tí druhí, ale aj eliotovské Človek je sám sebe peklom. Sú ním tí druhí, ktorí prinú-

tili moderného človeka uniknúť pred nimi do svojho vnútorného sveta, pred ich zraňovaním, pustošivou silou? Alebo sa peklom stal človek sám sebe, vo chvíli, keď sa uzavrel do vlastného vnútra, pre-rušil väzby s vonkajším svetom, aby napokon sám v sebe hynul, trýznil sa samotou, vykorenenosťou, nekomunikatívnosťou.

Stopy po absurdnosti sveta, absurdných hrdinoch sa neobjavujú len v Karvašovom *Absolútnom zákaze*. Rovnako ich objavujeme aj v ďalších hrách. V *Absolútnom zákaze* dramatik hyperbolizoval realitu, jej mechanizmy a ich dôsledky na človeka. Stali sa čitateľné, otvorene vypovedali o absurdnosti myslenia a cítenia, ktoré oberá človeka o vlastnú slobodu konať, riadiť sa vlastnou vôľou. Otázky spojené s existenciou človeka, ale aj absurdnosť sveta poukazujú na naše prostredie, nášho človeka. Ale ich platnosť je aj širšia, univerzálna. Pripomeňme si aj ďalšie Karvašove hry zobrazujúce absurdnosť bytia človeka. Za všetky spomeniem *Experiment Damokles* či *Veľkú parochňu*. Zreteľne vykazujú znaky absurdnosti bytia. Aj keď ich spájaj s cudzím prostredím, najčastejšie anglickým. Takí sú napríklad jeho *Diplomati*, ale aj komédie z anglického prostredia, kritizujúce morálku, vzťah k hodnotám, ľuďom i k vlastnému bytiu. To, čo sa transparentne nevzťahovalo na naše prostredie a spájalo sa pomyselne s cudzím, západným svetom malo šancu na uvedenie. Diváci, pre ktorých dramatik písal takéto hry, vedeli odkryť ich obsah, mali skúsenosti s čítaním medzi riadkami. Podobné znaky vykazuje aj tvorba Ivana Bukovčana v *Luigiho srdci* alebo *Poprave tupým mečom* a ďalšie hry. Aj v tomto smere mali k sebe dramatici blízko.

Modelové hry majú špecifické miesto v Karvašovej dramatike. Ich podstatou bolo zrušenie konkrétnych časových a priestorových relácií. Taký bol aj jeho *Meteor*. Kedykoľvek mohli diváci v čase ohrozenia prežívať príbeh postáv z *Meteora*. Podčiarkujem univerzálnosť témy. Postavy demonštrovali základné postoje k nebezpečenstvu ohrozujúcemu svet. K modelovým hrám sa budeme vracáť. Veľmi úzko súvisia so zobrazovaním reality, ktorá poznamenáva nielen naše osudy, ale aj tých pred nami a po nás. Núka sa úvaha na zrušenie časových a priestorových relácií. Úzko súviseli s groteskom, ktoré sa v rôznej intenzite a podobe vyskytuje na-

prieč celými dejinami divadla. Sústreďme sa však na 20. storočie a dramatikov, ktorých tvorba vykazuje znaky alebo prítomnosť východísk a sú prítomné aj v Karvašovej dramatike, čiastočne alebo výrazne sa stávajú príznačné pre niektoré z jeho hier. Z dramatikov 20. storočia je to z anglických autorov Oscar Wilde, z francúzskych v prvom rade M. Vinaver, z nemeckých M. Frisch, zo švajčiarskych F. Dürrenmatt a ďalší. Spoločné črty prístupu ku groteske a grotesknosti dokladám v kapitole, ktorá je tejto téme venovaná. Pravda, nebude to ľahké. Ako je to pre umenie 20. storočia príznačné, aj pojem grotesko pochádza z výtvarného umenia. Nie je to náhoda, veď aj pri prítomnosti modernistických prúdov v dráme a divadle sa nezaobídeme bez poznatkov teoretikov či historikov z tejto oblasti. Nielen preto, že nástup modernistických prúdov vo výtvarnom umení predchádzal ich nástupu v oblasti literatúry, divadla či hudby. Skôr teda mohli pomenovať znaky moderny a čo je nemenej dôležité, ich postrehy sú výstižné. Stali sa východiskové aj pre ďalšie oblasti umenia. Aj napriek tomu groteska a grotesko sú vnímané priveľmi úzko alebo, naopak, príliš všeobecne. Problémom je aj stotožňovanie groteskného a absurdného, čo celkom nezodpovedá pravde. Aby sme presnejšie zaznamenali prítomnosť groteskného v diele dramatika, mohli sledovať jeho erupcie v Karvašových hrách, je nevyhnutné položiť si otázku, ktorá súvisí s prítomnosťou reálneho a ireálneho v jeho diele. Predovšetkým neplatia zákonitosti reality a ireality. Ako zdôrazňuje Tibor Žilka vo svojom *Poetickom slovníku*, všetko riadi svojský systém diela.

Pripomeňme si spriaznenosť Karvašových hier s Pirandellovým dielom, znaky, ktorými je tvorba tohto talianskeho literáta s groteskným spojená. Črty groteskného diela nadobúdajú aj vysokým stupňom relativizácie, ktorá akoby obostlala jeho postavy, ich príbehy, realitu hustou hmlou a my skôr hádame, čo je pod ňou, ako by sme to s istotou vedeli. Ak pri objavovaní groteskného v Pirandellových hrách panujú u teoretikov isté rozpaky, tak aj z toho dôvodu, že nie je jasné, čo je reálne a čo ireálne, fiktívne. Podobné je to aj v Karvašových hrách. Najnaliehavejšie sa táto otázka núka v jeho *Dvadsiatej noci*. Ale postavme túto otázku širšie, v kontexte moderného umenia. Existuje realita skutočne? Alebo jej dáva tvár-

nosť subjekt, spôsob akým ju vníma? Paul Villario dokonca ide tak ďaleko, že hovorí o zániku geografie, vnútorné svety majú nahraďiť tie vonkajšie. Vnútorný svet je abstraktnej povahy. Zachytiteľné sú len jeho znaky. Ako pojem ostáva utajený. To je tá hmla, ktorá obostiera aj svet pirandellovských postáv? Množstvo interpretácií reality je dané množstvom subjektov, robí z reality mnohohlavého draka, ktorý chrlí oheň, keď sa k nemu chceme priblížiť. Spaluje, ubera sily a my sme bezmocní, keď ju chceme pomenovať. Koľko takýchto interpretácií reality ešte ostáva? Kto si trúfa odpovedať na otázku, či platia zákonitosti reality alebo ireality, keď niet jednoznačnej definície toho, čo má označiť. Nie je podstata grotesky práve v tom? Otázkou zostáva, či sa treba znepokojovať tým, že je definovaná priveľmi úzko, ale napokon príliš široko. Svet jedného človeka sa mňa so svetom iného človeka, nie je schopný vstupovať do spoločenstva, spoluvytvárať ho, ostáva osihotený, uväznený vo vlastnom svete. Ak žije v reálnom svete, jeho zákonitosti neplatia. Rovnako ako sú pre iných neplatné zákonitosti vnútorného sveta subjektu, ktorý je svojím spôsobom ireálny, lebo je v ňom možné všetko.

Karvašove hry sú silné práve prestupovaním hraníc vonkajšieho s vnútorným a vnútorného s vonkajším.

Vráťme sa k Joyceovmu *Odyseovi*. Prvkami opisného realizmu zobrazuje írské mesto Dublin. Odysseus sa ním „túla“ a miesta, ktorými prechádza, zodpovedajú miestam na mape mesta. Možno na nej presne sledovať Odyseovu cestu. Jej zastávky sú však poznamenané ireálnymi stretnutiami so skutočno-ireálnymi postavami, ktoré nesú len meno či majú znaky tých, ktorí zaplňali Odyseov svet.

Aj Karvašove postavy, predovšetkým z *Experimentu Damokles* či *Veľkej parochne*, majú ľudské mená, vzhľad. Sú si podobné len vonkajškovo, spája ich spoločný priestor. Ale vonkajšie rozrušuje vnútorný svet postáv, problémy vnímajú rozdielne. Akoby každá z postáv hovorila o inom svete, také rozdielne sú ich názory a postoje k tomu, čo by ich malo spájať a nie rozdeľovať. Zákonitosti reality a „reality“ sa rušia. Čím viac je ireálne v prevahe, tým viac

sa oslabuje reálne, aby napokon vznikol prázdny priestor, do ktorého sa človek uvrhol sám, alebo do ktorého ho uvrhli. Mohli by sme to povedať aj tak, že groteska, tá, v ktorej blúdi človek a skôr čaká, ako hľadá bod, v ktorom sa vymkol celku alebo bol od neho nasilu odtrhnutý, či podľahol ilúzii, že jeho vnútorný svet je všetkým, aby bol ničím, vo chvíli, keď subjekt stratí spojenia s celkom. Prirovnanie grotesky k atómovej bombe v štúdiách z knihy *Zmysel alebo nezmysel?* (autorov K. Volkera, R. Grimma, H. Esslina a H. Berd-Hardera) je výstižný a presný. Groteskno nie je spojené len formou, ale aj obsahom. Spolu akoby vytvárali nálož, ktorá keďkoľvek môže vybuchnúť a jej dôsledky budú katastrofálne.

Tak ako v Karvašovej *Veľkej parochni* aj v *Experimente Damokles*. Prostredníctvom spojenia reálneho a fantazijného nadobúda rozpätie ireálneho. Skôr sa však núka názor, že P. Karvaš vo svojej fantázii domýšľa signály, ktoré ponúka realita. Ireálne však od nej vonkoncom nie je vzdialené. Vo chvíli, keď sa stretnú, hrozí spomínaná explózia, pri ktorej „dodýcha“ realita.

Spomínané Karvašove hry akoby kládli otázku, či sa tento proces nezačal naplňovať postupne už s nástupom modernej doby. Nie je náhodné, že grotesku s modernou spája. Do istej miery je to pravda. Ale moderna je pojmom širším, skôr ide o znaky grotesknosti, ktoré majú svoj pôvod v jednotlivých modernistických prúdoch. To, čo ich spája, je filozofia 20. storočia. Atomizácia človeka a sveta ju postavili pred rad problémov, ktoré zaznamenal P. Karvaš. Skúma ich dôsledky. Patrí medzi tých umelcov, ktorí prosektujú rozbité sny, ilúzie a usilujú sa z nich znova vytvoriť celky. Fragmenty nezapadajú do seba, ale tvoria mozaiku, do ktorej môžu subjekty vkladať svoje čriepky, oživovať to, čo napokon vytvorí celok. Tak ako v *Opise obrazu* Heinerja Müllera je svetlo na druhej strane obrazu, v Karvašovom *Experimente Damokles* a *Veľkej parochni* ho tušíme pod ruinami fragmentov, torz, z ktorých treba znovu poskladať celok, inak nevydá svoj zmysel.

Aj pre dramatika P. Karvaša je hyperbolizácia prostriedok, ktorý mu v konečnom dôsledku slúži na vystupňovanie fantázie k horizontom ireálneho. Ale jej prítomnosť nám umožňuje ako pod zväč-

šovacím sklom dovidieť na to, čo v 20. storočí, rovnako aj dnes, znepokojuje umelcov, filozofov, kým súčasník zhŕňa groše alebo vzdychá, že ich nemá. Dramatik hyperbolizuje vo svojich groteskách postavy, ich činy, myšlienky, sny, ľahostajnosť, úskočnosť, neludskosť, etc. rovnako ako javy vonkajšieho sveta. Paradox, ktorý patrí ku groteske, je v tom, že čím sú reálnejšie, nástojčivejšie, tým sú k nim aktéri Karvašových hier ľahostajnejší alebo aktívnejší pri presadzovaní verzie, ktorá sa napokon obráti aj proti nim samotným.

Zlyháva komunikácia, už niet vysielateľa správy ani adresáta. Zlyháva kód. Postavy hovoria rovnakým jazykom, ale k dorozumeniu nedochádza. A tak sa aj Karvašove postavy z *Velkej parochne* či *Experimentu Damokles* stávajú len tieňmi v krajine kódov, ktoré hľadajú svoj dávno napísaný príbeh. Ak by sme povedali, že v Karvašových groteskách nachádzajú len jeho krušné podoby, nebola by to celá pravda. V Dürrenmattovej *Návšteve starej dámy*, aj v Karvašových spomínaných hrách je prítomný aj druhý pól, a cez vnútorný zápas aj široký priestor medzi nimi. Mohli by sme ich nazvať i krajnosťami, medzi ktorými sa vo vypätých situáciách nachádza postava, aby napokon ako magnet pritiahli jednu z nich. Nejde teraz ani tak o to, aby sme si kládli otázky, či proti sebe stojace postavy sú rovnako silné svojimi argumentami, postojmi. Napokon, ich silu možno len ťažko určiť, lebo každá z nich akoby pochádzala z iného sveta a my ťažko prenikáme k jeho písaným i nepísaným zákonom. Dôležité je, že medzi tvármi s maskou, ktorá im prirástla ku koži alebo ju čas od času skladajú, je tvár bez masky, „živá“ tvár, z ktorej možno čítať. Vedie otvorenú hru, na rozdiel od tých s maskami. Takéto postavy nájdeme v Karvašových *Vlastencoch z mesta Yo čiže Kráľovstvo za vraha*. Balansujú na hrane tragického a komického, aj žijú na hrane. Nestávajú sa súčasťou komického, lebo sú postavené pred neriešiteľný problém, ani tragického, lebo žiadna z nich neumiera. Konštatovanie, ktoré sa vzťahuje na grotesku, v poslednej chvíli dramatik odvráti. Nachádza pre mesto Yo riešenie – poprava sa nekoná. Taký je koniec, ale aj nový začiatok. Všetko sa iba o rok odložilo.

P. Karvaš sa venoval ako teoretik kategórii komična. V knihe *Estetická kategória komického* môžeme sledovať jeho pohľad na komické, jeho aktérov, nositeľov, účinky na dielo i na percipientov. Jedinečne s prejavmi tragického a komického pracuje aj v ďalších hrách z anglického prostredia – v *Carltonovskej komédii*, *Zadnom vchode čiže v Rozkošiach v utorok po polnoci* či *Diplomatoch*. Pomer medzi reálnym a ireálnym sa mení. Tí s maskou, podobne ako vo *Vlastenoch z mesta Yo* akoby splynuli s tými, ktorí zaplňajú dnešný svet alebo sú ich masky také dokonalé, že splyvajú s tvármi? Je to ďalšia fáza groteskného. Pohybujeme sa v panoptiku s príznakmi bez toho, aby sme si to uvedomovali? Navyše, tých bez masky prehliadame, lebo nás rušia svojou inakosťou.

Pri Karvašových komédiách sa núka množstvo interpretácií. Dôležitá je voľba výrazových prostriedkov, v dôsledku ktorých možno meniť pomer reálneho a ireálneho. Hry z anglického prostredia môžu tendovať k plnokrvnej komédii. Prostredníctvom hyperbolizácie ich však možno približovať k prejavom groteskným. Dodajme, že čistotu žánru, rovnako ako literárneho druhu nevníma dráma a divadlo ako podmienku. Hranice medzi tragickým a komickým sa stierajú už od obdobia romantizmu, ktorý narušil klasické jednoty, rovnako ako zotrel aj hranice medzi tragickým a komickým. Groteska 20. storočia je potvrdením tohto procesu. Platí to aj pre filmovú grotesku, pri ktorej sme ako diváci náchylní favorizovať komické vo viacerých filmových groteskách. Ale prítomné je aj tragické, niekedy možno viac ako to komické. Šťastí to platí aj o Karvašových rozhlasových hrách z anglického prostredia.

Aj keď nepriamo, prostredníctvom vlastnosti groteskného, som sa vyjadřila ku vzťahu, pomeru reálneho a ireálneho pri hrách dramatika z anglického prostredia. Ako je to však so vzťahom absurdné a fikcia?

Klaus Volker v štúdiu *Fenomén groteskna* v najnovšej nemeckej dráme konštatuje: *Fikcia nesmie byť poňatá ako nová absurdnosť. Absurdita nič neobsiahne*. Aby sme bližšie pomenovali absurdné prvky v Karvašovom *Absolútnom zákaze*, pristavme sa pri pojme groteska ako ho charakterizoval Tibor Žilka vo svojej kni-

he *Vademecum poetiky*. Spájanie cudzorodých prvkov je spojené s kompozíciou. Dáva jej zmysel, ich kvalitu určujú vzťahy medzi jednotlivými časťami kompozície. Platí to aj pre umelo vytvorené predstavy, fikcie. Aby som sa vyhla pojmovým „šumom“, budem sa pridrižovať Karvašovej terminológii a jednotlivé pojmy z oblasti absurdnej dramatiky sa pokúsim naplniť obsahom, ktorý im vymedzil. So svetom predstáv je spojená každá divadelná hra. Pre Karvašu je podstatné, aby fikcia mala pendant v živote, reálnom, ktoré vytvára živnú pôdu pre fikciu, koreniacu v reálnom. Aj keď ono môže mať podobu symbolov, podobenstva, môže byť apokryfom, paródiou, alúziou reality. V *Absolútnom zákaze* platí pre postavy zákaz pozeráť sa z okna. Metaforicky sa dramatik vyrovnal s témou izolácie, nepriestupnosti hraníc, ktoré uzatvárali našinca pred svetom. Ono okno do sveta má v hre podobu okna súkromného príbytku, ktorého sa postavy zrieknu, nechcú vedieť, čo je okolo nich, čoho by mohli byť súčasťou, ani toho, čo je v nich. Paradoxne, vidiacom ostáva len slepá dievčina, ktorá vidí na svoje biedy. Biedy svojej rodiny predovšetkým. V slepej dievčine je záruka, že takí ako ona raz okno do sveta otvorí. Prítomnosť reality, tej nedávnej, prerastá do vystupňovanej predstavy, keď strojcami izolácie už nie sú len iní, ale človek samotný. Absurdná situácia mení vidiacich na slepých a slepých na vidiacich. Opäť tento fakt môžeme vnímať ako metaforu o prevrátených hodnotách. Situáciu dramatik hyperbolizoval, ale v konečnom dôsledku ju poznáme aj z reálneho života. Absurdita vstupuje do života a my už s istotou nemôžeme povedať, že je to len fikcia.

Diela *Veľká parochňa*, *Experiment Damokles* sú rovnako poznamenané absurditou, ktorej strojom je človek, mechanizmy moci, ktorý ich stvoril. Zároveň môžeme konštatovať, že absurdné našlo v groteske jedinečný spôsob vyjadrenia. Absurdné poznamenáva tému, situáciu, postavy. Aj keď jazyk nenesie znaky, typické pre absurdnú drámu, neunikne pozornosti, že hoci by mal byť spoločný, fungovať ako dohovorený znakový systém, postavy sa ním nedokážu dohovoriť. Paradoxne, stáva sa tým, čo rozdeľuje, nie spája. Nemožno obísť ani fakt, že každý znak funguje v istom kontexte. Karvaš kontext mení. V novom kontexte znaky nefungujú, alebo

nadobúdajú iný obsah. Slová sa vyprázdňujú, nový kontext ich nedokáže naplniť, alebo ich zbavuje logiky. Vzhľadom na kontext, ku ktorému znaky patria, i jazyk prestáva byť systémom dohovorených znakov. Pripomína reč, ktorá je individuálnej povahy. Nemôžeme hovoriť o arbitrálnosti, záväznosti jazyka. Vytratila sa z neho vôľa – spoločná a nahradila ju vôľa individuálna. Slová, jazyk nadobúdajú vlastnosti rozbitosti, tak ako je rozbitý človek a svet. Celok jazyka nahradili jeho časti, spoločný kontext sa rozložil na množstvo individuálnych kontextov, a tak, pokiaľ ide o komunikatívnosť jazyka v *Absolútnom zákaze*, akoby bol, obrazne povedané rozdelený napoly. V druhom prípade ho zužuje moc, jej mechanizmy, vôľa nie odvodená od hierarchie hodnôt.

Dramatik akoby do štruktúry jazyka vpísal filozofiu 20. storočia, súznejúcou s Lyotardovou *Hrobkou intelektuála*, analýzou jazyka, jeho rozpínavosťou alebo, presnejšie, jeho rozpadom. Objem slov narastá, ich význam je ale oslabený alebo sa vytráca. Treba ich čoraz viac, ale ich dorozumievacia dispozícia klesá. Mohli by sme povedať, že aj filozofia *Absolútneho zákazu* je logocentrická. Ale aj v tomto prípade ide dramatik ďalej. Jazyk nie je o dorozumení spoločenstva, ale o prežití. Determinujúcou silou je strach. Podlieha mu aj jazyk. Pripomeňme si, čo sa stalo príznačným pre viaceré diela moderny – kým rozprávam, žijem. U Karvaša postavy vyznávajú názor – kým rozprávam to, čo odo mňa moc očakáva, žijem. Tento názor sa konfrontuje s názormi dievčiny z *Absolútneho zákazu*, ktorá ostáva vnútorne slobodná a odmieta takýto modus prežitia.

Karvaš ako štrukturalista je precízny. Všetko do seba zapadá s neobyčajnou presnosťou. Platí to aj o jazyku postáv, prostredníctvom ktorého vypovedá o filozofii 20. storočia, tak výrazne odvodenej od rozpadu celku. Postavy sú podmienené vnútorne, nie vonkajškovo, subjektívne a nie objektívne. Vonkajškové sa stáva obrazom vnútorného. Realita je odvodená od subjektívneho, nadobúda hodnotu, ktoré jej individuum pripíše. Stáva sa amorfnou, beztvárnou, možno práve preto, lebo jej toľkí dávajú tvár. Aj to je jeden z paradoxov *Absolútneho zákazu*.

Ako je to s Karvašovým absurdným hrdinom či hrdinkou? Porovnajme ich s prototypom Camusovho absurdného hrdinu a esejou *Mýtus o Sifyzovi*. Dievčina sa postaví proti absurdnému zákazu pozerat sa z okna, hoci nevidí. Práve v tomto prejave vzbury proti absurdnosti sveta vidí Camus zmysel existencie. Akoby mala cestu s balvanom dievčina za sebou. Rovnako aj márne úsilie vytlačiť balvan na vrchol. Aj uvažovanie nad tým, prečo sa balvan zrútil nadol. Svojím rozhodnutím potvrdzuje v Karvašovej tvorbe nádej.

V hre zaznamenávame rôzne stupne vzťahu k realite. Ak Bertolt Brecht vnímal oslabovanie absurdného obrazu človeka a sveta silným zastúpením fikcie, jej dominantnosťou v diele, núka sa otázka, či sa týmto poznaním riadil aj P. Karvaš. Napokon, aj groteskné divadlo sa vracia k realistickému stvárneniu.

Ak som dielo P. Karvaša priradila k prúdu klasického modernizmu, tak predovšetkým preto, lebo sa v ňom klasické a moderné spája. Moderné umenie, nech akokoľvek realitu vytesňovalo, nemohlo sa od nej celkom oslobodiť a niektorí moderní umelci sa o to ani neusilovali. Napokon sa k nej hlásili. Pravdou ostáva, že ju nemožno v plnosti obsiahnuť. Rovnako ako abstraktné vnútorné svety. Pripomína to slnko, ktoré nečakane skryjú mraky. Ani fotografický záznam reality nie je na tom lepšie. Vždy je to len zlomok, ktorý nevypovedá presne o celku. Môže ho iba zastupovať. Moderné umenie zachytávalo subjektívnu skutočnosť. Tú objektívnu popieralo. Umenie 20. storočia sa usilovalo subjektívnu skutočnosť zachytiť aj prostriedkami a postupmi klasického písania, hudby, výtvarného umenia. Toto poznanie sa vzťahuje aj na tú časť Karvašovej dramatiky, ktorá je témou tejto kapitoly. Realitu ne- napodobuje, ale interpretuje. Reálne vníma prostredníctvom subjektu, on jej dáva tvárnosť, dotvára ju. Tento proces však vyvolal aj pri Karvašových hrách otázku: Aký je podiel reality? Nie je len fotografickým záznamom, ale je spojená s aktívnou účasťou postáv na jej budovaní. Nešlo teda len o vonkajškové prejavy, ale aj o tie vnútorné. Tie sa síce do tých vonkajškových premietajú, „vybuchujú“ na povrch v kľúčových situáciách, ale ostávajú aj utajené, alebo ich človek navonok poprie, koná v rozpore s nimi. Dôležité sú pri

tom motívy. Neraz sa ocitajú mimo nich, prípadne sú odvodené od cieľa prevyšujúceho individuálne alebo navonok mu slúžiace.

Iba okrajovo sme sa doposiaľ dotkli návratnej témy Karvašových hier – vojny. Je úzko zviazaná s jeho osudom, rovnako ako s osudmi národov. Karvaš nevytvára jej širokospektrálny obraz, dôležitým sa pre neho stáva človek, ktorého zasiahla, prinútila ho konať, ovládla jeho myseľ a city. Ak by sme povedali, že vojna poskytla dramatikovi krajne vypäté situácie, dramatické, rušné, bohaté na konflikty, bola by to iba čiastočná pravda, iba príslub plnokrvnej drámy prostredníctvom témy vojny. Karvaš nastolil aj základné otázky ľudskej existencie, otázku slobody a voľby. Z nich vyrastá aj otázka vzťahu individuálnej slobody, postaviť úsilie nad slobodu dotýkajúcu sa iných. Kde sa končí osobná sloboda a kde sa človek stáva vazal vlastného ega? Hry s témou vojny tak prerastajú zároveň do hier filozofických. Spojenie s dielami existencializmu sú zjavné. Ak hľadáme odpoveď na otázku, aký je vzťah dramatika k realite, ako je zastúpená či v akom pomere je k subjektívnemu, mohli by sme povedať, že vojnová realita vyvíja na subjekty tlak, že sa stáva niečím, k čomu postavy upriamujú svoju myseľ, city, pocity, vnemy. Aj keď postavy prezentujú svoje vnútro, preniká na povrch vonkajškové. Sú to zároveň aj hry o tom, ako vnútorné nemožno oddeliť od vonkajškového. Kým modernisti s nimi vo svojich dielach experimentovali, pokúšali sa o ich oddelenie, či poukazovali na jeho zhubnosť, P. Karvaš sa v hrách s témou vojny vracia do reality, aby ňou „rozhýbal“ vnútorné svety. Ak sa jedno umŕtvi, stane sa to aj s tým druhým. Takúto skúsenosť neprináša len moderné umenie, ale v súzvuku s ním aj Karvašova dramatika. Modernému umeniu sa podarilo oddeliť farbu od tvaru, hlas od herca, tanec od tanečníka. Pre moderného človeka experiment jeho oddelenia od skutočnosti, reality zlyhal. P. Karvaš postavy svojich hier s vojnovou tematikou atakuje, burcuje, aby prestali byť, obrazne povedané s Nietzsche, pokazení k prirodzenému životu a vrátili do svojho života vzťahy k inému človeku, spoločenstvu, svetu, dobe, k tomu, čo ňou hýbe. Je v tom hlboko ľudské poslanstvo, ktoré má svoje korene aj vo vojnových udalostiach.

NA KRIŽOVATKE UMENIA

Po skončení 2. svetovej vojny jednou z kľúčových úloh pre drámu a divadlo vo svete bolo vymedzenie ciest, ktorými sa budú uberať. Na túto tému sa v Edinburgu konala medzinárodná konferencia, na ktorej sa zúčastnil aj P. Karvaš. Časť umelcov a umenovedcov spájala budúcnosť divadla a drámy s existencializmom, časť s absurdným divadlom a drámou. Konferencia však mala nečakanú pointu. Na balkóniku sa zjavila nahá žena. Tento prezieravý happening napokon rovnako predpovedal jednu z budúcich ciest pre umenie.

P. Karvaš spomínal edinburskú konferenciu s istou dávkou irónie pri jednom z našich rozhovorov. Možno dnes by sme ju mohli vnímať hlbšie. Umenoveda posudzuje existencialistické a absurdné umenie ako klin, ktorý prenikol medzi moderné a postmoderné umenie. Možno keby sme brali do úvahy časový zreteľ, mohli by sme s takým názorom súhlasiť. Ale treba si pripomenúť, že pre umenie 20. storočia klasický čas neplatil, vystriedal ho vnútorný, subjektívny čas a ten nesporne patril k prvej vlne moderny, rovnako ako k tej druhej, mocnejšej v 2. polovici 20. storočia. Pravda, takéto poznanie sa stáva omnoho čitateľnejším z istého odstupu. Lebo nesporne umenie po 2. svetovej vojne nadväzovalo aj na umenie moderny. Existencialistická a absurdná dráma ju ovplyvnili čiastočne v oblasti formy, ale aj intenzívnejšie v rovine filozofickej. V absurdnej dráme aj v oblasti jazyka, prístupu k nemu.

Peter Karvaš sa na prúd moderny napojil, ale usiloval sa prekonať jej obmedzenia. Pokúsim sa to doložiť pri analýzach, interpretáciách jeho drám.

Väzby P. Karvaša na pohyby drámy a divadla boli intenzívne, zreteľné. Zostával však pri tom spriaznený aj s klasickým typom

drámy. Využíval jej základné stavebné artefakty, predovšetkým konflikt ako zdroj jednoty i rozporov drámy. Naplňal joyceovské poznanie, že klasické je trvalým stavom mysle umelca. Ak k tomu pripočítame Eliotovo zdôrazňovanie tradícií a ich zástoj v procese tvorby, osvetlí nám to pri týchto dvoch kľúčových osobnostiach literárnej moderny existenciu stredného prúdu, ku ktorému sa pridali aj Proust, Woolfová a mnohí ďalší.

Ak som Petra Karvaša označila za slovenského T. S. Eliota, viedlo ma k tomu aj poznanie, že ich diela akoby vyrástli v jednom literárnom lese, ktorým sa práve prechádzame – s Umberto Ecom povedané. T. S. Eliota považovali za pápeža umenia 20. storočia – nie v zmysle náboženskom ale literárnom. Predznamenával vývin umenia, nielen literatúry, ale aj ostatných jeho druhov. Spôsob jeho myslenia a cítenia, jeho divadelná reč, rovnako ako reč jeho poézie, eseje o umení boli spolu s Joyceovým dielom spoľahlivými kameňmi mosta, ktorý spájal brehy klasického s moderným.

Načrtla som niektoré z najdôležitejších východísk Karvašovej dramatiky. Ak som spomenula, že najbližšie ma P. Karvaš k anglickému dramatikovi, básnikovi a esejistovi T. S. Eliotovi, treba spomenúť aj hudobnosť a obraznosť ich diela. K hudbe mal P. Karvaš blízko. Pripomeňme si, že výborne hral na klavíri a skladal aj piesne. Takto ho poznali len jeho najbližší, priatelia a niektorí divadelníci. P. Karvaš uvažoval aj o hudobných verziách svojich divadelných hier. Ich hudobná štruktúra, práca s rytmom, hudobná reč, ich priam predurčujú aj pre hudobné formy. Nemožno pritom obísť ani jazyk Karvašových hier, jeho melodickosť – v prvom rade využívajúcu hovorovú normu. P. Karvaš patril medzi dramatikov, ktorí si boli vedomí toho, že dráma nie je sebestačná, izolovaná, že sa neživí iba sama zo seba.

Karvašov úsmev pri zmienke, že je slovenským Eliotom, bol veľavravný. Až po rokoch, keď sa mi do rúk dostal zborník Mikuláša Bakoša, ktorý zostavil z kľúčových štúdií o ruských „formalistoch“, som ho pochopila. Nástup normalizácie znamenal nielen odklon od ruskej „formálnej“ školy, ale aj od moderny. Proti nej stála každá totalita či už fašistická alebo tá, ktorá ovládla našu krajinu

po politickom odmäku v 68. roku. T. S. Eliot bol autorom *Pustatiny*, základného diela modernej poézie, ale aj jednou z najvýznamnejších hybných síl umenia 20. storočia. Moderné umenie prinieslo nový pohľad na svet. Nie mimézis, napodobovacia metóda zobrazovania, ale interpretácia reality sa stala pre umenie kľúčovou. Umenie objavovalo nový rozmer, ktorý sa otvoril jeho vstupom do vnútorného sveta človeka. Vonkajškový pohľad na svet človeka nahrádzal pohľad vnútorný, ktorý ho pretavoval, menil, prehľboval. „Zvnútornilo sa“ aj umenie, ktoré otváralo nové vnútorné svety, neobsiahnutelné v plnosti, zastúpené iba znakmi. Tie prinášali indície o vonkajškovom. Ale to sú už len konštatovania o zrode abstraktného umenia. Dávalo umeniu a umelcom pocit slobody, ktorá bola o to väčšia, o čo viac sa vzdaloval od pojmu. Sloboda tvorby otvárala cestu pre slobodu vnímania a tým bola v rozpore s totalitným myslením. Umenie sa vzdalovalo od predmetného sveta, aby otváralo priestor duchovnému. Nachádzalo svoje nové formy, vypovedajúce o nových obsahoch. V Rusku a následne aj u nás nazvali umelcov, vyznávajúcich túto tvorivú metódu „formalistami“. Považovali toto označenie za hanlivé. Označovali ním aj P. Karvaša, rovnako ako L. Laholu, J. Barča-Ivana, J. Váha, Š. Králiku, predovšetkým niektorí „mienkotvorní“ kritici. Nešetřili útokmi na tento prúd v slovenskej dráme. Boli medzi nimi aj takí, ktorí vo svojej útočnosti neprestali do „svojho posledného dychu“.

Ak som konštatovala, že P. Karvaš sa usiloval prekročiť limity moderny, nadviazal tak opäť na úsilia T. S. Eliota, ale aj J. Joyca, V. Woolfovej, M. Prousta, alebo R. Aragona či S. Dalího. Ak sa moderna usilovala oddeliť od koreňov tradičného, klasického, P. Karvaš v súzvuku so spomenutými umelcami, priznával umeniu tradíciu, hlásil sa k nej. Podobne ako J. Joyce si osvojil názor, že klasické je trvalým stavom mysle umelca. K tomuto názoru sa vraciam na viacerých miestach knihy ako k referenčnému bodu. Na pozadí klasického vnímam premeny, ku ktorým sa upínalo moderné umenie. Vývin umenia smeroval k naplneniu tohto názoru. Vyčerpané čisté formy modernistických prúdov nasycovalo práve klasické, tradičné, ale aj vzdalovalo od rýdzej moderny, nasmerovanej k strednému prúdu. Moderné sa „naštepovalo“ na klasické,

tradičné. Z ich spojenia vznikali diela, ktoré potvrdili svoju životaschopnosť aj tým, že ostávajú jednou z profilujúcich síl umenia aj v súčasnosti.

Realizmus, spojený s tradíciou, mimetickým princípom vnímania reality nahradil nový realizmus, ktorý mimézis rozšíril prienikmi do vnútorných svetov, o interpretáciu novej reality. Vzťah vonkajšieho a vnútorného tak veľavravne vyjadřila V. Woolfová v eseji *Pán Bennett a pani Brownová*.

V. Woolfová si uvedomovala, že realizmus nemožno stotožniť iba s tým, čo je spojené s vonkajším, vnímateľným zmyslami, ale že ju spoluvytvára aj to neviditeľné, vnútorné. Znalec jej diela, anglický literárny teoretik Bernard Blackstone vymedzil pojem prúd vedomia, ktorý sa spája s tvorbou anglickej spisovateľky. Odvíja sa od skutočného života, čistého bytia. Tvárnosť, ktorú nadobúda vonkajší svet v našom vnútri, zvrátený citmi, pocitmi, vnemami. Svet už nie je trojrozmerný. Tak ako v Karvašovej *Dvadsiatej noci* – aby som vymenovala za všetky jeho hry tú, v ktorej prostredníctvom Šimona nadobúda svet aj ďalšie rozmery. Ak v iných hrách Karvaš majstrovsky odkrýva tajomstvo svojich postáv, Šimon vedie skrytý život, to čo anglický teoretik nazval čistým bytím. Čas sa pritom stáva, ako u V. Woolfovej, M. Prousta a iných, základným stavebným materiálom drámy. Šimon vstupuje do časovej pasce súvisiacej s paralelnými svetmi. K trom rozmerom sveta pribúdajú ďalšie – vnútorné, prítomné, minulé, budúce. Nemožno vyňať ani svet, v ktorom čas zastal ako v dvoch spojených čiernych dierach. Ak by sa z nich človek dostal, tak by sa vrátil do budúcnosti. Šokujúce je na tom, že úsilia vedy a umenia, sa v tomto bode spájajú. Komu pri tomto objave patrí prvenstvo – vede či umeniu? Nepoznám odpoveď a netvrdím, že sa ju túžim dozvedieť. Filozofiu moderné umenie predstihlo. Pomenovalo myslenie človeka 20. storočia pred filozofmi. Rovnako ako umenovedu. Tej dokonca „programovo“ uniká celé prvé polstoročie trvania prvej vlny moderny, vyslovuje sa iba k jeho 2. vlne, označovanej za postmodernu. Unikajú jej pritom východiská a mieri rovno k dôsledkom. Moderné umenie nemožno celkom stotožniť s filozofiou. Nesporne tvorí jeho obsah, ale výpovednú hodnotu má aj forma, spôsob, akým je dielo kom-

ponované. Pripomeňme si, že modernisti formou „tlmočili“ nové obsahy.

Čas a priestor sa teda výrazne podpísali pod stavebnosť umenia. Ako sa menilo možno doložiť dielom V. Woolfovej *Vlny*. Reálny základ tejto prózy je posiaty stopami prítomného, minulého, vytušíme z neho budúce. Reálne sa mení pod tlakom citov, pocitov, vnemov, túžob, fantázie. Reálne sa pod nimi stráca, vytráca, podchvílou sa znova vynorí a čitateľ napokon nespoznáva hranicu medzi nimi, splývajú v jedinečný obraz skrytého sveta ako v Karvašovom *Hmlistom ráne* či ďalších jeho hrách. Ak by nás mylilo, že Woolfová bola predovšetkým prozaičkou (bola autorkou jednej divadelnej hry – *Čistá voda*), P. Karvaš bol prozaik, dramatik, teoretik, esejista. Multiestetizácia v umení 20. storočia hranice medzi jednotlivými druhmi umenia zotrela – tento proces sa začal už v období romantizmu. Výrazové prostriedky a postupy pre jednotlivé druhy umenia boli spoločné.

Ak Íra G. B. Shawa označujú za druhého najväčšieho dramatika - po W. Shakespearovi – musíme zároveň poznamenať, že má na tom podiel aj jeho názor na stavebné artefakty drámy. Dej, príbeh nebol pre neho determinujúcou silou drámy. Jeho miesto zaujala diskusia. Shawovým cieľom už nebola wellmade play, dobre vybudovaná dráma, ale debata, diskusia, v centre ktorej stojí myšlienka osvetľovaná zo všetkých strán, pre ktorú sa strhne boj, zápas. V ňom sa myšlienka prehľbuje, prejavuje sa vo svojej sile, výbušnosti, naplňuje sa jej zmysel, nadobúda plnosť.

Z pamäti sa mi vynárajú prednášky profesora na VŠMU. P. Karvaš zdôrazňoval, že pre drámu je dôležitá dramatická situácia, nie dej. Na jednej strane je to práve dramatická situácia, ktorá musí byť vybudovaná tak, aby sa jej prostredníctvom postava prejavila ako plastická, mnohostrunná. Na druhej strane, dramatický dej vzniká reťazením dramatických situácií. G. B. Shaw patril nesporne k tým, ktorí spoluvytvárali Karvašove názory na drámu. S odstupom času vnímam profesorove slová na danú tému tak, že dôraz sa nekladie na reťazenie dramatických situácií, ale na myšlienku, ktorá vyrastá z ich podložia do výšok. Tak vysoko, že tí naokolo na ňu

nedovidia. Tak si ju nakláňajú k sebe, ohýbajú, trhajú z nej „listy“, aby sa z nich dočítali pravdu o nej. Ale každá postava prečíta niečo iné. Zápas ich vysiluje, oberá o nádej, ale tí naokolo sú vytrvalí. Najradšej by každá z postáv zničila to, čo v myšlienke „nevidí“. Ale myšlienku nemožno zabiť. Ostáva, aby sa opäť v príhodnej chvíli vynorila z prítmnia zabúdania. Tak ako v *Experimente Damokles*, *Veľkej parochni*, v *Hmlistom ráne*, ale aj v ďalších hrách dramatika.

Ibsenovská analytická dráma, stopy čechovovské, pirandellovské, dürrenmattovské, brechtovské, sartrovské, camusovské. Aj po tých sa treba vybrať, aby sme prenikli k podstate Karvašových inšpirácií. Nemožno z nich vynechať ani antiku. S nimi všetkými vstupoval P. Karvaš do debaty. Ich názorom na drámu dával nové rozpätie, polemizoval s nimi, objavoval pre ne nový účinok.

Pokúsila som sa bližšie vymedziť aspoň základný terén svojich úvah o tvorbe P. Karvaša v kontexte európskej drámy, ale rovnako vo filozofii 20. storočia som sa venovala aj dosahu jednotlivých prúdov moderny, oboch jej vln na Karvašovu dramatikú. Dôraz kladiem na výtvarné umenie, ktorého technika ovplyvnila Karvašovu tvorbu. Kubistická viacnásobná optika súznie so Shawovými pohľadmi na myšlienku ako hlavnú silu drámy. Vychádzali k životu aj fragmentáciu. Komu z nich patrí prvenstvo? Vychádzal z Nietzscheho filozofie aj G. B. Shawa, alebo len kubistov, ktorí Nietzscheho často citovali? Alebo vznikala pod vplyvom impresionizmu, predovšetkým jeho abstraktného prúdu? Nebol pred nimi romantizmus, v prvom rade jeho neoficiálna línia? Alebo?

Múdrosť v Ecových *Prechádzkach literárnymi lesmi* je v tom, že v nich neobjavuje tých prvých, ale tých, ktorí zostávajú. Raz možno do tých lesov vstúpia aj slovenskí divadelníci. Ak pôjdu ďalej, objavia v nich aj toho, o kom sú tieto stránky.

V ANGLICKOM SALÓNE PO SLOVENSKY

Ak by sme sa nazdávali, že moderné umenie sa vyvíjalo v úzkej spätosti modernistických prúdov v jednotlivých krajinách, zistili by sme, že skôr sa vinuli voľne vedľa seba, často dokonca ani na seba nenadväzovali. Dôvod je aj v tom, že jednotlivé prúdy moderny nevytvárali súvislé toky a často chýbajú potrebné poznatky o tom, aké národné špecifiká ich profilovali.

Na Slovensku je situácia ešte zložitejšia. Ján Boor v *Návratoch k is-totám* konštatoval, že Eliot je u nás totálne neznámy. Pritom mu prináležalo jedno z kľúčových miest v umení 20. storočia. Rovnako to platí aj v prípade dvoch ďalších veľikánov umenia 20. storočia – J. Joycea a V. Woolfovej. Ani v druhom desaťročí 21. storočia nie je situácia výrazne iná. Spomínam si v tejto chvíli aj na ďalších tvorcov moderny. Konštatovania o znalostiach našich divadelníkov by boli rovnako smutné. Dodnes v súvislosti s tvorbou P. Karvaša spomínajú spravidla len vplyvy G. B. Shawa či Oscara Wilda. Inšpirácie ďalšími anglickými dramatikmi, ale aj prozaikmi či básnikmi, ostávajú bokom.

P. Karvaša nesporne spája s G. B. Shawom sila myšlienky, jej napĺňanie, zápasy s inými myšlienkami, postojmi. Tak ako G. B. Shaw, aj Peter Karvaš vníma hru ako diskusiu, stret ideí. Treba spomenúť aj satirický nerv prenikajúci Shawovou dramatikou, rovnako ako viacerými Karvašovými drámami. S O. Wildom ho spája schopnosť vytvárať nielen brilantný vtipný dialóg, prítomnosť ironického a satirických situácií, ktoré sa premietajú do slovných prehovorov postáv, ich názorov, postojov. Dokáže ich vyňať z radu vážneho, pohrávať sa s nimi, vytvárať slovné hry, pretaviť ich do paradoxov. Vo Wildovej hre *Ako je dôležité mať Filipa*, podobne ako v komédii *Ideálny manžel* nachádzame prítomnosť jadra problému, z ktorého vytryskujú ďalšie a ďalšie ironicko-satirické situácie. *Ideálneho*

manžela by sme mohli označiť za pretext, z ktorého vyrastá napríklad Karvašov *Zadný vchod* alebo *Rozkoše v utorok po polnoci* ale aj *Carltonovská komédia*. Tak ako v *Ideálnom manželovi* sa zo vzorného muža, poctivého politika, konfrontovaného so ženou s pochybnou povestou vyklújú podvodníci, podobne sa aj v *Zadnom vchode* z ctihodných občanov stávajú tí, ktorí vedú aj druhý život. V hre by sme mohli hľadať rovnako aj antické inšpirácie. Tie sú napokon vlastné aj G. B. Shawovi, u Wilda sú to inšpirácie aj biblickým námetom (hra *Salome*).

Antickým inšpiráciám v *Zadnom vchode* sa venujem v inej časti knihy. Sústredím sa preto na inšpirácie Wildovým *Ideálnym manželom* v Karvašovom *Zadnom vchode*. U obidvoch dramatikov ženy s pochybnou povestou strhávajú masku pretváranky ctihodným mužom. Pod maskou sú obe skupiny rovnaké. Netrápi ich dodržiavanie mravných zásad, muži inak žijú za denného svetla a inak v tme, po polnoci. Keď sa blíži hodina pravdy, prostitútky sa domáhajú splnenia požiadavky – podpory pri založení ich odborového zväzu za mlčanie o ich prehreškoch. Anagnoríza, pri ktorej dochádza k poznaniu príbuzných osôb, sa umocňuje vo chvíli, keď manželky spoznávajú skutky svojich mužov. Na rozdiel od gréckych tragédií sa však anagnoríza umocňuje, zdvojí, keď dochádza k ďalšiemu poznaniu. Tak ako muži majú svoje utorky po polnoci, aj ženy majú svoje dni, keď si vedú svoj život „slobodne“, bez záväzkov, ktoré majú voči svojím manželom. Anagnoríza však nijako nezasiahne do života manželských párov, ostáva bez odozvy. Isonómia, rovnosť medzi mužmi a ženami nadobúda aj takúto podobu. Platila pre zámožných, nie pre tých, ktorých púšťame zadným vchodom. V konečnom dôsledku sú si predsa len všetci rovní, ale v nemravnosti.

Aj keď P. Karvaš pracuje s hyperbolizáciou, grotesknosťou reality, možno ešte zreteľnejšie, vo zväčšenine, ktorá týmito vyjadrovacími prostriedkami vznikla, vnímame vzdialenosť i blízkosť dneška s morálnym kontextom antického sveta.

V anglickej literatúre anagnoríze zodpovedá epifánia, nečakané poznanie. V gréckej mytológii je spojená s nečakaným prejavom

božstva. V časech moderny sa zbožštil človek. Nečakané poznanie človeka, len na základe životných i umeleckých skúseností, vypovedá o plodoch slobody individua, v rámci ktorej sa hierarchia hodnôt nielenže prehliada, ale aj popiera.

Zadný vchod dramatik napísal v roku 1976, teda v rokoch normalizácie. Aj tento fakt vysvetľuje, prečo dramatik lokalizoval svoju hru do anglického prostredia. Amorálnosť postáv síce spájame s privátnym, súkromným, ale rovnako dôležitý je aj spoločensko-politický rozmer hry. Isonómia, rovnosť sa dotýka len privilegovaných – napokon tak ako aj dnes. Privilegovaní rozkladajú úsilia tých, ktorí v *Zadnom vchode* privilégia nemajú. V *Ideálnom manželovi* O. Wilda ostáva ideálny manžel a nie bezúhonná žena.

Z anglického prostredia je aj Karvašova neskoršia hra *Vlastenci z mesta Yo, čiže Kráľovstvo za vraha*. Posun k spoločensko-politickým kontextom je ešte zreteľnejší ako v *Zadnom vchode*. Na inom mieste knihy konštatujem, že nadväzuje na *Návštevu starej dámy* švajčiarskeho dramatika Friedricha Dürrenmatta. No kým Dürrenmattova hra je poznačená chladnou vypočítavosťou, P. Karvaš s anglickým šarmom a humorom, duchaplným dialógom hovorí prostredníctvom postáv o cene ľudského života, o abnormálnosti doby, nezmyselných cieľoch. O to obľudnejší sa javí obraz človeka a doby, ktorým dal dramatik takúto tvárnosť. Nespoznať v ňom normalizačné roky by si vyžadovalo vysoký stupeň slepoty. Aj preto zasadil dramatik príbeh *Vlastencov z mesta Yo* do anglického prostredia. Nasmeroval tak pohľad vtedajších ideológov umenia inam, ale o to intenzívnejšie sa núkajú alúzie anglického s našim.

Oslavy výročí sa niesli v znamení zviditeľňovania cieľov, víťazstiev podčiarkujúcich úspechy človeka, z ktorého sa stal budovateľ socializmu. P. Karvaš vo *Vlastnecoch z mesta Yo* poukázal na absurdnosť výročí, ktoré slávia tí, ktorí sa na nich nepodieľali a spôsobom, ktorý je v rozpore s ich zmyslom. V Karvašovej hre pripravujú oslavu 400-tého výročia založenia väznice, ale keď sa rozhodnú osláviť ho veľkolepou popravou, zistia, že nemajú koho popraviť. K zvolaniu Kráľovstvo za koňa z úst Richarda III. pribudne: Kráľovstvo za vraha, ktoré ponúkajú v rámci príprav osláv.

Pretože vraha nemajú, hľadajú človeka, ktorému by takéto označenie „prischlo“. Obyvatelia mesta s nezvyčajnou usilovnosťou hľadajú obeť. Smrť pre nevinného im pritom vôbec neprekáža. Väznica a smrť nevinného sa stávajú symbolmi nie tak vzdialenými pre našu nedávnu minulosť, 50-te roky. Vo *Vlastencoch z mesta Yo* sa majú stať kandidátmi smrti tí nepohodlní, nekompromisní, ale predovšetkým nevinní. Obyvatelia z mesta Yo pripomínajú Güllenčanov z Dürrenmattovej *Návštevy starej dámy*. Claire Zachanassianová chce smrťou trestať za to, že boli zradené jej city. V Karvašovej hre narastá počet tých, ktorí žiadajú smrť niektorého občana mesta. Zmnožuje sa aj počet „vinníkov“. U Dürrenmatta je bohatá odmena pre mesto motívom zrady na človeku. U Karvaša sa ľudia zrádzajú pre abstraktnú vidinu osláv, naoko zbytočnú, ale v skutočnosti oslavujúcu pofidérne ciele. Vo *Vlastencoch z mesta Yo* objavujeme aj dramatický obraz rokov normalizácie, v ktorých sa udávalo, aktivizovalo zlo, mystifikovalo. Šance slušných ľudí neboli veľké. V Karvašovej hre sa napokon vrah nenašiel a oslavy výročia založenia väznice sa odložili. Hra vyúsťuje v ďalší paradox. Tak ako paradoxný bol spôsob oslavy založenia väznice, paradoxnosťou sú poznamenané aj úvahy o popravách nevinných.. Rovnako paradoxný je aj posun osláv založenia väznice.

Vlastenci z mesta Yo čiže *Kráľovstvo za vraha* je možno najúdernejším textom, atakujúcim manipulativnosť, scestnosť, nehumánnosť režimu, ktorý napokon „padol“ rok po vzniku hry.

Brilantný dialóg, zmysel pre „suchý anglický humor“, živosť, viacvrstevnosť postáv, hlboký ponor do najtajnejších zákutí ich mysle, dômyselne vrstvené napätie, „zásah“ do stredu spoločensko-politického diania zabezpečujú tejto hre výnimočné postavenie v slovenskej dramatickej spisbe.

Otázka, čo je umením a čo ním nie je rezonovala v celom 20. storočí. Moderna neodrástla na koreňoch tradičného, klasického umenia, rovnako ako postmoderna, druhá vlna moderny. Moderna sa hlásila k neumeniu, ktoré malo jedno z definitívnych víťazstiev sláviť predstavením baletu *Relâche*. Keby v dobe vzniku tvorcov dadaizmu, ale aj surrealizmu a čiastočne aj ďalších modernistic-

kých prúdov označili za umelcov, pravdepodobne by to brali ako urážku. Americká postmoderna, paradoxne oba prúdy moderny – teda dadaizmus a surrealizmus – sa označovala za vysoké umenie. Ak by sme sa chceli vyhnúť takémuto rozporu v pojmoch, možno by sme sa mohli prikloniť k pojmu nové umenia – aj vzhľadom k dvom mocnejúcim prúdom v umení – tradičnému klasickému a strednému. Odpoveď na otázku, čo je a čo nie je umením hľadá P. Karvaš v *Carltonovskej komédii* (1969) aj v neskoršej hre *Nebo, peklo* (1987). Pravda, u nás to bola, opäť zdôraznime, dramatická tvorba Petra Karvaša, ktorá držala krok s európskym vývinom. Otázka, čo je a čo nie je umením, sa rozšírila výraznejšie aj na otázku nahoty na javisku. Hoci by sme mohli namietat, že vývin drámy a divadla vníma zúžene, existencializmus a absurdnosť ho síce výrazne ovplyvnili, rovnako aj nahota, kult ľudského tela. Pripisujeme ju moderne a postmoderne. Ale nikto zatiaľ nepomenoval modernistický prúd, pre ktorý by bola nahota dôležitým poznávacím znakom. Ak v inscenácii hry *Vrah, nádej žien* Oscara Kokoschku vo viedenskej Kunsthalle sa zjavili aktéri len s látkou ovinutou okolo bedier alebo v expresionistickom divadle, čiastočne obnažené telá s pomaľovanými nervami a cievami či rastlinnými ornamentami, tak preto, lebo nasmerovávali pozornosť divákov „pod hercovu kožu“. Prítomnosť nahoty treba hľadať v divadle mimo úsilí moderny, jej prvej i druhej vlny. P. Karvaš ju konfrontuje v *Carltonovskej komédii* s anglickým konzervativizmom, ktorý má aj slovenskú podobu. Skupinka anglických lordov ma posúdiť, či ženské akty na fotografiách sú umením alebo niečím, čo by malo vzbudzovať odpor a umenie by o nej vôbec nemalo uvažovať. Odpoveď je jednoznačná. Fotografie si lordi medzi sebou vymieňajú a postupne z nich ubúda. Sú preto lordi amorálni alebo ženské telo vnímajú ako estetický objekt? Karvaš necháva túto otázku bez odpovede, otvorenú. Lahkosť a vtipnosť, s akými pristupuje k tejto aj dnes diskutovanej téme, nasvedčuje, že to nie je ten najzávažnejší problém, s ktorým sa umenie vyrovnáva a estetické hodnotenie nemožno oddeliť od subjektu, hodnotiteľa. Fotografie sa roztrhali medzi lordami a diskusia o nahote v umení opäť nadobúda abstraktnú, nie konkrétnu podobu.

Hra *Nebo - peklo* (knižne vyšla v roku 1987) sa odohráva v našom prostredí, ale jej platnosť je univerzálna. Kým *Carltonovská komédia* sa koncentrovala okolo otázky: Čo je a čo nie je umením, *Nebo, peklo* vypovedá o tom, kto je a kto nie je umelcom. Pre umenie je to otázka živá a aktuálna, predovšetkým v časoch establishmentu, „výrobe hviezd“. Netalentovaných tak oslavujú a tí skutočne talentovaní sa dostávajú na perifériu záujmu. Príbeh akademického sochára Antona Belicu, z ktorého sa pričinením Evelíny, pani, sestry, tety, netere v jednej osobe stáva z bezvýznamného umelca uznávaný sochár, vypovedá nielen o stave umenia, ale aj o tých, ktorí ho reflektujú. Keď sa spochybní existencia Evelíny, vytrácajú sa aj kvality Belicovej tvorby. Neistá je existencia tej, ktorá z neho urobila hviezdu a neisté sú aj podoby jeho talentu.

Komédiu *Diplomati* (knižne publikovanú v roku 1958, upravená verzia vyšla v roku 1982) situoval dramatik do Latinskej Ameriky. Dôvody boli podobné ako pri hrách z anglického prostredia. Iba tak mohol dramatik hovoriť o pravde a demokracii, ku ktorým sa spoločnosť síce hlásila, ale dávala im opačný obsah. Jeho diplomat Coks to prehliada a venuje sa namiesto otázok, ktoré s nimi súvisia, numizmatike.

Hra vznikla koncom 50-tych rokov, ktoré pravdu a princípy demokracie prehliadali ako diplomat Coks. Po P. Karvašovi to bol I. Bukovčan, ktorý do Južnej Ameriky situoval dej hry *Prvý deň karnevalu* (1972). O rok neskôr sa do amerického prostredia vracia v hre *Luigiho srdce alebo Poprava tupým mečom* (1973). Spomenúť by sme mohli aj hru Juraja Váha *Na juh od Jamaiky* (1974), ale tiež Laholovu básnickú hru *Bezvetrie v Zuele* (1947). Vráťme sa však ku Karvašovým hrám v spojitosti s tvorbou G. B. Shawa. Pre neho boli umeleckým ideálom opery Richarda Wagnera, Ibsen a jeho hry. Shawov dramatický vývin bol poznamenaný inklinovaním k dobre napísanej hre. Znamenalo to, že sa sústredil na zápletku a jej rozvíjanie. Zápletku je zdrojom konfliktu, ktorý na jednej strane rozdeľuje postavy, na strane druhej je zdrojom jednoty. Napokon sa Shawova cesta primkla k myšlienke osvetlenej z viacerých zorných uhlov. Stala sa objektom diskusie s nečakanými zvratmi. Shaw napokon zo svojho vyjadrovacieho aparátu zápletku vylúčil. Upria-

mil sa na prirodzený vývin myšlienky, z ktorého vytesnil zámer diktovaný komponovaním drámy. Inými slovami. Pripomeňme, že ťažiskovou sa pre neho stala metóda kubizmu so svojou viacnásobnou optikou, nazeraním na objekt pozornosti z viacerých zorných uhlov. Túto metódu si postupne osvojil aj P. Karvaš. Diskusná hra bola predmetom jeho úvah aj v teatrologických prácach *Zamyšlení nad dramatem*, *Zamyšlení nad dramaturgií*. Podstatou kubizmu je jeho deštruktívnosť, ale aj reštruktívnosť zároveň. Autorské dispozície násobili u P. Karvaša aj dispozície teoretické. Tie mu napovedali, že kubistický prístup zápletku nevyklučuje, ale že je logickým dôsledkom stretnutia viacerých pohľadov, viacerých názorov na tú istú myšlienku, názor. Tie nie sú zhodné, ale odlišné. Práve táto odlišnosť sa spája so zdrojom zápletky. Istý umelecký zámer ešte nevyklučuje prirodzenosť myšlienok. Skôr by sme mohli povedať, že v Karvašových i Shawových hrách dochádza k zmnožovaniu zápletok, dôsledkom ktorých je „štiepenie“ krivky konfliktov a následne aj napätia na parciálne. Hry sú iné, ale predsa len dômyselne komponované.

Túto metódu si dramatik P. Karvaš osvojil nielen v hrách z anglického prostredia, ale aj v *Súkromnej oslave*, *Nulte hodine*, *Hmlistom ráne* a ďalších. S G. B. Shawom ho spájala nielen diskusná metóda viacerých jeho hier, ale aj schopnosť rozvíjať ju v komediálnej rovine. Postavy jeho hier z anglického prostredia presadzujú svoje myšlienky spôsobom, ktorý vzbudzuje smiech. Ich ciele sú v rozpore s ich možnosťami, schopnosťami, ich skutky či samotné myšlienky sú smiešne. Ich vážny, ba až tragický rozmer umocňuje fakt, že ich počet vysoko prekračuje počet ich oponentov, ich možností. Zápletky sa nekonajú alebo sú oslabené. V tomto bode sa dostávame bližšie k umeleckému názoru G. B. Shawa. Ak sa podoba zápletky v 20. storočí v tvorbe dramatikov menila, alebo strácala svoju silu pri komponovaní drámy, dôvod treba hľadať aj vo filozofii, sústredenej na subjekt, ktorý pociťoval vykorenenosť, neschopnosť komunikovať a vyprázdnenosť jazyka, lebo významy sa z neho „vystaňovali“. Narušenie a spretfhanie vzťahov, rozbitosť človeka a sveta, to všetko oslabovalo aj sily drámy. Chýbajú záujemcovia o tú istú myšlienku, každý si presadzuje tú svoju. Protirečenia už

nevznikajú medzi záujemcami o tú istú vec či myšlienku. Kde nie sú protirečenia, tam absentuje dramatická zrážka, tam niet konfliktu. Z celistvého sveta ostali len fragmenty na komponovanie drámy, podľa klasického vzoru ju nahradila iná stavebnosť. Boli to práve kubisti, ktorí prišli s kolážou alebo rolážou, prolážou, asamblážou či dekolážou alebo s takzvanými pascami. Obraz, aj ten literárny, vznikol ukladaním fragmentov vedľa seba. Fragmenty do seba nezapadali, vznikali švy. Tieto úsilia o sceľovanie človeka a sveta, a forma, zodpovedali obsahu. Ale zároveň ho aj presahovali. Forma odrážala rozbitého človeka a svet, zároveň z ich čriepkov skladala nový obraz. Proces sceľovania vyvoláva otázku, čo so švami medzi fragmentami. Kubisti ich priznávali, ale boli aj akosi spätnou väzbou k filozofii, ktorá s Lacroixom, Lévinasom a ďalšími viedla úvahy o potrebe sceľovania človeka a sveta.

G. B. Shaw, O. Wilde, J. Joyce, V. Woolfová, M. Proust a ďalší, u ktorých osudy moderného človeka vytvárali živý nerv ich diel, logicky dospeli k tomu istému: forma musí zodpovedať novým obsahom a aj sama je ich nositeľom. P. Karvaš patril medzi tých, ktorí sa na tento prúd napojili a tvorivo ho rozvíjali. Nerezignoval však na zrážku, protirečenia. Vedie ich v rámci jednotlivých fragmentov. Nie sú už také čitateľné ako v hre *Antigona a tí druhí*, či v *Polnočnej omši*, ale ich prítomnosť tvorí pendant k tým častiam hry, v ktorých absentujú. Takto by sme mohli charakterizovať tektoniku napríklad *Zadného vchodu* čiže *Rozkoší v utorok po polnoci*. Opäť treba zdôrazniť, že to nebol len G. B. Shaw, ale aj T. S. Eliot vo svojich hrách. J. Joyce vo *Vyhnancoch*, či ďalší, na úsilia ktorých P. Karvaš tvorivo nadviazal. Hry z anglického prostredia v rokoch totality, normalizácie, núkali paralely s inými ideológiami, platnými pre západný svet, v reláciách slovenských sa o nich neuvažovalo. Treba však zdôrazniť, že ich platnosť je omnoho širšia – že sú univerzálne. Ich témy, sila výpovedí nepoznajú hranice, prekračujú ich bez ohľadu na to, či sa šíria na východ alebo na západ.

Vplyv na kompozíciu Karvašových drám mal nesporne aj čas a priestor, v ktorom sa dramatická zrážka odohrávala. Spravidla už neprebíhala tu a teraz. V prítomnosti sa odohrávajú už len odozvy, z istého časového odstupu. Jej príčiny a dôsledky ovplyv-

ňujú konanie postáv. Platí to o *Vlastenoch z mesta Yo*, kde žiadosť o smrť nie je spojená dokonca ani s konkrétnym previnením a nie je ani výsledkom stretnutia, ktoré by bolo skutočné, vyplývalo z protirečivosti charakterov, zápasu o svoje životy. O životy majú prísť tí, ktorí sú nepohodlní. Nikto neposudzuje konkrétnu vinu a prítomnosť trestu. Všetko sa zúžilo na hľadanie obete. Ďalším paradoxom je skutočnosť, že väznica by mala byť priestorom, kde si odpykávajú väzni tresty za svoje previnenia. Príprava oslavy pri príležitosti založenia väznice sa proti tomu stala príležitosťou, ako sa zbaviť nevinných. Nerozhoduje spravodlivosť, ale zbožštený človek. To všetko sa dá vyčítať z Karvašovho textu, z interpretácií, ktoré ponúka. Sú nad alebo za textom, metatextom, v ktorom sa zdanlivo nič nedeje, ale práve tieto „stojaté vody“ sa často zatvárajú nad človekom, ktorý sa previnil iba tým, že existuje. Zlodeji kričia, chyťte zlodeja! Tí, ktorí by mali sedieť vo väzniciach, odsudzujú nevinných. K výraznej zrážke už nedochádza na javisku, ale medzi javiskom a hľadiskom. Aj o tom je nielen Brecht, ale aj umenie moderny. Podobne by sme mohli uvažovať tiež o hre *Zadný vchod* čiže *Rozkoše v utorok po polnoci*, ale aj o ďalších hrách zo slovenského prostredia – o *Súkromnej oslave* či *Hmlistom ráne*. Témy týchto Karvašových hier nesú výrazné znaky univerzálnej platnosti, z ktorej nemožno vylúčiť naše prostredie.

NOVÉ UMENIE OPTIKOU NOVEJ TEÓRIE

Ak sa zaoberáme hrami P. Karvaša, ich poetikou, je samozrejmé, že vychádzame aj z jeho teoretických názorov. V roku 1964 vydal Československý spisovateľ v Prahe *Zamyšlení nad dramatem*. P. Karvaš v nej riešil otázky spojené so socialistickým realizmom, ale aj ibsenovskú a čechovovskú dramatikú, ktoré vnímal ako jednoliate, so silnými väzbami na skutočnosť. Ale medzi riadkami hovoril aj o pirrandellovskej dramatike, relativizme, rozbíjaní celostného pohľadu na svet, na človeka, silnejúcich tendenciách k subjektivizácii a tým spochybnil skutočnosť, realitu. Od pirrandellizmu až k existencializmu sa podľa neho vyvíjala dráma. P. Karvaš túto dramatikú, ktorá rezignovala na skutočnosť, spojil s neangažovanosťou, nezájmom o spoločenské problémy. Možno by sme sa mohli nazdávať, že P. Karvaš chcel presvedčiť seba o takejto pravde. Do istej miery to naozaj tak bolo. Ak sa autor angažuje za subjekt, dôležité sú väzby na vnútorný svet človeka. To vonkajšie sa, naopak, mení na akúsi ponornú riekku, ktorá akoby sa vliala do človeka a spôsobila jeho vykorenenosť z reality. Ale núka sa aj ďalšia možnosť, ako interpretovať názory, poznatky P. Karvaša na základe jeho teoretického diela. Na jeho stránkach sa stretli oficiálne názory na dramatické umenie z rokov, kedy bol socialistický realizmus „prikázaný“ pre naše umenie. Prikázaný a jediný možný. P. Karvaš ho konfrontoval so stavom drámy a divadla vo svete. Ako štrukturalista poznal problémy, ktoré filozofia riešila – rozpad celku, subjektivizácia, vykorenenosť, neschopnosť komunikovať. Treba zdôrazniť, že štrukturalistická metóda bola spoločnou pre filozofiu, umenie aj humanitné vedy.

Rozpad celku znamenal aj rozpad drámy. Preto bol štrukturalizmus v našich podmienkach neakceptovateľný, vytesnený a P. Kar-

vaš ho musel zo svojho slovníka vylúčiť. Hovoril skôr o dôsledkoch rozpadu štruktúry.

P. Karvaš sa venoval vývinu drámy – od Ibsena, Čechova k Pirrandellovi. Vo svojej teórii však sleduje aj líniu, ktorá Pirrandellovi predchádzala. Opäť sa vrátim k eliotovsko-joyceovskému vplyvu na tvorbu P. Karvaša. Sú spojené s literárnym kubizmom. V roku 1922 vyšli dve základné diela literárneho kubizmu – Eliotova *Pu-statina*, ktorá je kľúčovým dielom modernej poézie a Joyceov *Ody-seus*, vrcholné dielo v oblasti modernej prózy. Zdôraznime, že literárnemu kubizmu predchádzal kubizmus vo výtvarnom umení. To, čo je v súvislosti aj s tvorbou P. Karvaša dôležité, je viacnásobná optika, pohľad na objekt pozornosti z viacerých zorných uhlov. Pripomeňme, že z každého uhla pohľadu sa subjekt javí inak. Napokon sa všetky pohľady stretávajú v pohľade výslednom. Kubisti radi zdôrazňovali inšpirácie egyptským umením, ktoré takouto metódou dosiahlo zachytenie protikladov, protirečení. Protirečenia sú vlastné aj dráme. Od svojich začiatkov si metódu viacnásobnej optiky osvojila. Moderná dráma, poznamenaná procesom subjektívizácie, však ich prítomnosť ešte posilnila. Výsledkom takýchto pohľadov sú deformácie anatómie i perspektívy. Tie vnútorné deformácie sú ešte zreteľnejšie ako vonkajšie. Keď si kladíme otázku, prečo je každá z Karvašových hier iná, musíme hľadať odpoveď aj v súvislosti z rôznosťou uhla pohľadu na objekty jeho pozornosti, na tému či problém.

Koľko subjektov, toľko právd. Odkazuje nás to nielen na pirrandellovské: Každý má svoju pravdu, ale aj na Nietzscheho filozofu. Kubisti ho často citovali, rovnako ako existencialisti. Dodnes prevláda názor, že bol „sfašizovaným“ filozofujúcim literátom. Hoci zomrel už v roku 1900 a pripísali mu hriechy iného člena rodiny. Pravdou je, že stanovil diagnózu moderného človeka už vo svojich *Nečasových úvahách* a celé 20. storočie ju potvrdilo. Mnohé jej stopy nachádzame aj v diele P. Karvaša. Človek – vydedenec, samotár, hriešnik. Človek pochybujúci, hladajúci, „obrátенý“ do svojho vnútra, človek ako obeť, ale aj obetujúci, trpiaci, požívачný. Človek hladajúci pravdu aj obeť jej hľadania. Jedným z cieľov P. Karvaša bolo zobrazovanie človeka iba v súradniciach celku, kolektí-

vu v rokoch schematizmu. Zvádzal zápas medzi víziou skutočnej drámy a drámou, v ktorej chýba dramatické jadro a je iba utópiou sveta, v ktorej je všetko nalinkované, uniformné, predurčené čiže nedramatické.

V Karvašovej dramatike, predovšetkým v tej, ktorá patrila do prúdu novej drámy alebo nového realizmu, mocneli predovšetkým vplyvy analytického kubizmu. Je deštruktívny i reštruktívny zároveň. Rozkladá celistvosť vecí, vlastností, javov, stavov, procesov, situácií, dejov, charakterov a vytvára tak predpoklady pre prieniky k ich podstate. Tak ako Proust rozkladá čas na mikročiasťky, Woolfová emócie, vnemy, Joyce udalosti jedného dňa, tak P. Karvaš sleduje zmnožené aspekty konania postáv, ich myslenia, cítenia, situácií, vzťahov. Nie vždy sú pre neho dôležité motívy, pohnútky, všadeprítomná je však otázka: Prečo, pokiaľ jeho postavy majú svoju predhistóriu. V jej kontexte sledujeme prítomné deje. Pre doktora Šimona z *Dvadsiatej noci* je minulé intenzívne, silno ho prežíva. Intenzita prežitého dokonca vyvoláva pochybnosti o tom, či sa prítomné naozaj stalo. Tibérius a Caligula zo *Stretnutia pod južným nebom* sa k svojej minulosti nevracajú. Podstatnou bola forma vládnutia, mechanizmy moci, pre ktoré sú predhistória a história rovnaké. *Hmlisté ráno* je procesom premeny myslenia starnúcich mužov, ktorí stratia počas vojny svoje deti. *Absolútny zákaz* je o stave myslenia, nie o procese jeho zmeny. Ešte zložitejšie by bolo hľadanie odpovede pri *Velkej parochni* či *Vlastencoch z mesta Yo* čiže *Kráľovstve za vraha*. Dramatik však nie je jediným, kto hľadá odpovede na otázku: prečo? Motívy, pohnútky konania postáv, ich názorov a postojov by mal objavovať aj divák. Súvisí to úzko, okrem iného, aj s prílivom abstraktného či vnútorného do jeho hier. Sú teoretici umenia ako Patrice Pavis spájajúci abstraktné umenie so zjednodušovaním. Podstatou abstraktného umenia je však prítomnosť znaku, ktorý zastupuje pojem. Otvára sa tým zväčšený priestor pre percipienta, väčšia sloboda pre vlastnú interpretáciu. Brechtovský odstup, hodnotenie, ale aj sloboda, interpretácia diváka poznamenali výrazne Karvašov prístup k tvorbe. Kým v hrách tendujúcich k prejavom realizmu bol ako dramatik dominantný, determinujúci, v dielach nového realizmu rozširoval priestor pre

diváka. P. Karvaš ako dramatik aj teoretik uzatváral tvorivý proces divákom. V hrách nového realizmu sa násobí v samotnom tvorivom procese divákova prítomnosť, výrazne zasahuje, aj keď neviditeľným spôsobom, do procesu tvorby. Spolu s dramatikom je tým, kto „sceľuje“ fragmenty z hry *Vlastenci z mesta Yo* či *Stretnutia pod južným nebom* alebo v *Absolútnom zákaze*, *Veľkej parochni* a iných hrách. Napokon, pripomeňme si v tejto súvislosti Braqueove dve žlté škvrny namaľované na protifaľkých stranách, o ktorých maliar tvrdil, že medzi nimi vznikol vzťah. Ako ho budeme „čítať“? Na základe farby – žltá bola pre maliarov v tomto období znakom priateľstva. Alebo na základe umiestnenia v priestore plátna? Dôležité budú osobné asociácie. Abstraktné umenie povoláva k slobode. Tá bola Karvašovi ako stúpenkovi existencializmu vlastná. O P. Karvašovi sa často uvažovalo ako o dramatikovi, ktorého diela sú precízne budované. Všetko v nich s odvíhovou presnosťou do seba zapadá. K realistickému typu drámy patria celistvé príbehy diktované zmyslovým vnímaním. Nový realizmus naň „naštepil“ to, čo zmyslami nemožno celkom obsiahnuť, otvoril hranice do oblasti podvedomia a nevedomia. Sú prítomné iba ich fragmenty, ktoré dramatik ukladá vedľa seba, aby sa napokon spojili do útržkov, ktoré dramatik sceľuje s divákom, skladajú ich do mozaiky s viditeľnými aj priznanými švami. Sceľujú, ale inak ako pri klasickom type drámy. S Derridom by sme mohli povedať, že Karvaš dekonštruuje, aby mohol konštruovať z materiálu reálneho aj abstraktného zložité a zložitejšie obrazy človeka a sveta 20. storočia. Deštrukcia mu bola cudzia, hoci v súčasnosti si ju slovenskí divadelníci radi zamieňajú s dekonštrukciou, hoci práve ona patrí k novej dráme. Od tejto vlastnosti hier P. Karvaša, ktorá patrí k prúdu novej drámy, sa odvíja cesta ku kubistickej koláži. Pásiky „postrihaného“ príbehu sa ukladajú náhodne, alebo s jasným zámerom vedľa seba. Dodajme, že fragmenty, „pásiky príbehu“ vznikajú aj dekonštrukciou času a priestoru, ktorý okrem iného súvisí aj s viacnásobnou optikou, zmnoženými pohľadmi na objekt pozornosti. Nie zriedkavým bolo v Karvašovej dramatike strihanie „pásikov“ k príbehu, pod ktorým sa objavuje „pásik“ predchádzajúceho príbehu s možnosťou nového čítania na pozadí starého. Využíval teda aj metódu antikoláže, dekoláže, alebo palimpsestu, aby

upozornil na isté väzby, vzťahy v rámci koláže. Dôsledne ju využil napríklad v *Stretnutí pod južným nebom*, kde pod starým príbehom rímskych cisárov nachádzame nový príbeh slovenských politikov. P. Karvaš teda využil metódu dekoláže v “opačnom garde”.

Zaujímavé by bolo sledovať ohnisko koláže, ku ktorému sa všetko zbíha, aj od ktorého sa všetko vlní, odvíja, rozvíja. Karvašova dramatika ponúka z tohto aspektu mnoho príkladov. Ohniskom jeho koláží, ale aj celistvých príbehov sú udalosti, situácie, vzťahy, deje minulé i prítomné. Na stránkach knihy venujem tejto téme priestor pri intertextuálnych vzťahoch.

Umberto Eco v post scripture ku kultovému románu *Meno ruže* píše o tom, „že knihy vždy hovoria o iných knihách a že každý príbeh rozpráva príbeh, ktorý už bol raz vyrozprávaný.“ Intertextualita je spôsobom interpretácie, nadväzovanie na iné knihy, hry, scenáre, príbehy alebo ich časti, ale aj udalosti, osudy postáv. Vnútrotextové nadväzovanie na mimoumelecké zdroje – filozofiu, psychológiu, etnológiu a podobne (hoci ich od umenia odtrhnúť nemožno), rozširuje register intertextuálnych vzťahov.

Prvá vlna moderny nenadväzovala na odkaz dovtedajšieho vývinu umenia, hľadala svoju originálnu reč, aj preto jej diela označili za originálne. Druhú vlnu moderny alebo postmodernu označili za umenie kópie. Okrem iného aj preto, že postmodernu, predovšetkým literárna veda stotožňovala spravidla s intertextualitou. Inak povedané, čo je intertextuálne, je kópiou. Už Terentius v *Eunuchovi* si uvedomoval, že nehovorí o ničom, čo by sa už nepovedalo. Borges sa vyslovil, že v múzeu znakov sme len tieňmi, ktoré prežívajú dávno napísaný príbeh. Keď k tomu priradíme názor U. Eca a ďalších, problém originálu a kópie je omnoho zložitejší ako umenoveda často prezentuje. P. Karvaš vo svojich prednáškach na VŠMU zdôrazňoval, že každý nový text je originálom, lebo svojbytné interpretuje príbeh postavy, situácie. Aj to môže byť východiskom pri hodnotení jeho hier z hľadiska originality. Hlásil sa k antike a antické vplyvy môžeme sledovať naprieč celým jeho dielom. Neboli to vždy len príbehy antických tragédií, komédií, mýtov, ale aj prítomnosť katarzie, tragického hrdinu, osudovosť, pý-

cha, trest. Rovnako na antiku nadväzoval aj Eliot, modernista, ale aj mnohí pred ním. Nazvať Eliotove hry kópiami by bolo rovnako nezmyselné, ako aj popieranie intertextuálnych vzťahov v umení. Napokon, zástup dramatikov, ktorí znovu rozprávali známe príbehy z mýtov, z ich literárnych spracovaní, je neprehliadnutelný. Hoci nemožno poprieť skutočnosť, že moderna, jej prvá i druhá vlna aj demýtizovali a zároveň vytvárali novú mytológiu.

Problém medzitextového nadväzovania sa hodnotil aj inak, so značnou dávkou precitlivelosti. Keď v recenzii Vladimíra Štefka na inscenáciu *Experimentu Damokles* sa spomenul ako východisko alebo pretext Dürrenmattova *Návšteva starej dámy*, vzbudilo to u P. Karvaša nevôľu. Že to bola reakcia dočasná, o tom svedčí jeho hra *Vlastenci mesta Yo čiže kráľovstvo za vraha*, v ktorej na Dürrenmattovu *Návštevu starej dámy* nadväzuje ešte intenzívnejšie. To, čo je podstatné, obe Karvašove hry jedinečne vypovedajú na tému ľudskej pomsty a zvlčilosti, a stávajú sa tak originálmi, svojbytnými dielami.

Pri tematickom vymedzovaní Karvašových drám je neprehliadnutelné, že často frekventovanou témou je vojna. Teatrológovia tento fakt dávajú predovšetkým do súvislosti s osobnými osudmi dramatika. V tomto výpočte by sme mohli pokračovať, upriamiť pozornosť na naliehavosť témy z hľadiska spoločensko-politického, historického, na jej následky a naisto by sme sa dostali aj k úvahám, že krajne vypäté vojnové situácie, udalosti, vytvárali predpoklady pre vznik silnej drámy. Dosiahnutie vysokej hladiny dramatickosti zaručoval záujem diváka o divadelné dianie. Ale návratnosť vojnovnej tematiky v Karvašových hrách bola spojená aj s tvorivou metódou. Ako dramatikovi a teoretikovi mu nemohlo uniknúť, že rozdielne pohľady na postavy a situácie otvárajú nové možnosti interpretácií vojnových príbehov. Aj keď s inými postavami, motívami, za iných okolností. Nič nie je definitívne uzavreté, vypovedané, obsiahnuté. Stále sa vraciame k znepokojujúcemu bodu, aby sme ho obliehali zo všetkých strán v túžbe preniknúť k jadrú, nájsť nezmyselnosť úsilí človeka, spoločensva vo vojne. Ale aj objavovanie zmyslu v zápase s ňou.

Aj ako teoretik musel P. Karvaš riešiť problémy vzťahu umenia a jeho teoretickej reflexie. Umenie prerástlo definície. Rovnako ako ich prerástol život. Spôsobila to mnohosť interpretácií diel moderny, oboch jej vln, subjektivizácia, radikálny pluralizmus. Keď P. Karvaš píše o L. Pirrandellovi a ďalších, upozorňuje na rozbitosť reality. Každý ju vníma inak – tak ako umelecké dielo. Aj teoretikov pohľad je len jeden z možných. A tak okolo reality krúži, mení uhly pohľadu. V istej chvíli zistí, že si protirečí. Čas veľkých teórií, povedané J. Baudrillardom, francúzskym teoretikom a mysliteľom, sa skončil. Končí sa tam, kde sa končí vyznávanie jednotných a zjednocujúcich poetík. V *zamyšlení nad dramatem* P. Karvaš ako teoretik absolvoval tento bod zlomu – od realistickej drámy k novej dráme. Ako dramatik nás takouto cestou vedie najsystematickejšie práve pri hrách s vojnovou tematikou. Do konca svojho života nemal pocit, že svojimi hrami vypovedal to, čo chcel. Do poslednej chvíle ich prepisoval, akoby aj takto naplňal jeden zo znakov moderného umenia a drámy – znovupísanie a znovučítanie.

Jeho úpravy vlastných hier sa teda nevzťahovali len na konkrétne inscenácie, nezbližovali sa s režijnými koncepciami, interpretáciami, približoval sa nimi k umeleckej i životnej pravde. Bol nielen stúpencom existencializmu, ale aj vlny kubizmu v umení. Napokon, existencialistická filozofia sa rodila s modernou dobou, ale zreteľne sa presadila až od 40. rokov 20. storočia, v čase vojny.. A v ňom sa aj otvára nový priestor pre teoretické úvahy dramatika, ale rovnako aj pre umelecké inšpirácie.

SPOJENIE S HISTÓRIOU

Dramatické dielo P. Karvaša je úzko spojené s našou históriou – tou dávnejšou i nedávnou. Sú v nej ukotvené, no neznamená to, že v nej nie sú prítomné aj presahy k univerzálnemu. Súčasná slovenská dráma a divadlo s obľubou i úporným úsilím označujú takýto typ hier za dokumentárne. Nadobúdate dojem, že umelci sa dostali ďalej ako historici, jednoznačne zodpovedali na nejednoznačné otázky. Anglický spisovateľ japonského pôvodu, nositeľ mnohých literárnych ocenení, Kazua Ishiguro zaviedol označenie subjektívny dokument, subjektívne videnie skutočných historických udalostí. Priznáva istý uhol pohľadu na historické udalosti a dnešok, ktorý môže odkrývať aj iný pohľad na to, čo tvorí dejiny, prítomnosť človeka a sveta a pritom sa nevydáva za objektívny. Taký subjektívny pohľad ani nemôže byť objektívnym, iba ak v základných údajoch a dátach.

P. Karvaš si uvedomoval, že ani vojnový stav nerozdelil ľudí – jedných napravo, druhých naľavo. Obe proti sebe stojace strany vnímal ako bohato štruktúrované a neraz ťažko čitateľné. Hoci práve „kontexty“, teda strany, ku ktorým patria, o mnohom rozhodujú, ale rozhodne nie o všetkom. Každá zo sporných strán má svoju hierarchiu hodnôt odvodenú od cieľa, ktorý naplňa. Dramatika zaujíma práve ten bod v živote postáv, kedy sa nad ním zamýšľajú. V jednoaktovej hre *Hmlisté ráno* sa takýmto bodom stáva smrť dvoch mladých mužov Karola a Jožka. Otcovia – doktor Ambrus a domovník Stríž ju prežívajú rozdielne. Kým doktor Ambrus ju vníma ako koniec všetkého, Stríž v pokore prijíma svoj údel, aj keď s veľkou bolesťou. Expozícia sa nesie predovšetkým v znamení citov, pocitov, vnemov príznačných pre pointilizmus, ktorého vplyv bol neobyčajne silný v Anglicku, aj vďaka impresionistickej výstave, ktorá sa konala v Londýne v roku 1909. Ovplyvnila Joyceových

Dublinčanov, ale aj *Vyhnancov*, Eliotove básne a hry, ale predovšetkým dielo V. Woolfovej. P. Karvaš v *Zamyšlení nad dramaturgií* spomína pointilizmus v spojitosti s básnickou hrou. V období, kedy táto teoretická práca bola publikovaná, vzniklo aj *Hmlisté ráno*. Vplyvy pointilizmu sú zreteľné aj v úvodnej časti Karvašovej hry. Bolo by zaujímavé sledovať vplyvy pointilizmu v Karvašovom *Hmlistom ráne* a Joyceových *Dublinčanoch* či Eliotových hrách. Ak sa sústredím na dielo V. Woolfovej, tak predovšetkým z dvoch dôvodov. Obaja boli ovplyvnení výtvarným umením predovšetkým prostredníctvom rodiny – V. Woolfová mala sestru maliarku, aj hnutie Bloomsbury group, ku ktorému patrila, združovalo tiež viacerých významných anglických výtvarníkov. P. Karvaš bol vnukom maliara Dominika Skuteckého a synom maliarky, aj preto mali k pointilizmu ako k smeru, ktorý sa vyvinul z expresionizmu, blízko.

S V. Woolfovou ho však spája aj rozhodnutie nezrieknuť sa napriek tomu, čo požadovalo moderné umenie, realizmu. Túto tendenciu v umení nazvala V. Woolfová novým realizmom, v ktorom dochádza k spojeniu vonkajšieho a vnútorného, reálneho a abstraktného.

Pri čítaní *Hmlistého rána* sa nám opäť vybaví Woolfovej esej *Pán Bennett a pani Brownová*. V Karvašovej hre akoby sa oproti dramatikovi ocitli Stríž a Ambrus. Akoby z hmly sa vynára ich bolesť, hlboký smútok. Smútok, filtrovaný cez ich myšlienky, city, konanie. Postupne sa dozvedáme, čo je príčinou ich hlbokého smútku.

Dramatik odkrýva okolnosti, príčiny smrti ich synov. Aktéri príbehu sa však neustále menia. Nie sú tým, čím sa zdajú byť, alebo tým neostanú. Akoby každá z postáv mala nekonečno podôb a prezentovala práve tú, ktorá sa jej zdá v danej chvíli najvýhodnejšia. Všetko je relatívne – človek, jeho myšlienky, postoje, ale predovšetkým vina či nevina. Postavy popierajú svoju identitu, predstierajú inú, alebo preberajú identitu, ktorá im pomôže prežiť. Týka sa to postavy Kadrabu, zbeha zo sedrie, ale aj Feldmanna. Aby dosiahol svoj cieľ a starcov primäl k svojmu prijatiu do ich domu, vydáva sa za človeka, ktorý neverí vo víťazstvo Nemcov, ale na druhej strane im oddane slúži. Keby sa musel vrátiť do sedrie, čaká ho za zbe-

hnutie trest. Odrazu sa ocitáme v pirrandellovskom svete, v ktorom má každý svoju taktiku a do poslednej chvíle nevieme, kto je kto. Každý má svoju pravdu, ktorá na druhej strane nie je záväzná pre všetkých. U Magdy, Karola, Jožka, Jura a Stríža najvyššie stojí sloboda. U Ambrusa prevláda prítomnosť individuálnej slobody, aby sa v závere „obrátila“ k slobode pre iných. Pre slobodu sa v istej chvíli rozhodol aj Kadraba, ale neskoro. Jeho skutky ho predurčili pre neslobodu.

Postavy sa neustále menia, nemožno sledovať ich vývinový oblúk – pri množstve ich podôb môžeme vnímať skôr parciálne vývinové oblúky - od lži k novej lži, od pravdy k nepravde, od nepravdy k pravde, od reálneho k fiktívnemu. Hra pripomína do hmlы ponořený priestor. Až keď sa v závere hmла zdvihne, padá nielen „z vietok“ postáv, ale rozplynie sa v celom priestore, v ktorom sa postavy pohybujú. Odrazu ich vnímame také, aké boli, alebo v aké sa zmenili. Všetko akoby bolo odrazu priezračne čisté, aby sa mohla zrodiť nová nádej. Aj keď jej možno celkom neveríme, lebo poučení modernou drámou si uvedomujeme, že v každom začiatku je vpísaný koniec a v konci nový začiatok. V tom je epifánia, nečakané poznanie. Nielen joyceovské, ale aj karvašovské. Nič nie je definitívne, o všetkom rozhoduje človek. Rozhodnutie, s existencionalistami povedané, môže človek premeniť na peklo, ale aj raj pre iných.

Pred *Hmlistým ránom* napísal dramatik *Nultú hodinu*. Obe hry spája téma vojny, dej oboch je lokalizovaný na Slovensko. Tým sa však zďaleka ich podobnosť nevyčerpáva. V roku 1969 mal premiéru *Absolútny zákaz*. P. Karvaš neobyčajne ťažko niesol nielen zákaz publikovania a inscenovania svojich hier, ale aj príkaz opustiť Vysokú školu múzických umení v Bratislave v roku 1972. Označili ho za kozmopolitu a formalistu. Teda sa vrátili k tomu, z čoho ho obvinili v 50-tych rokoch. Dôvod absurdný, ale ako sa ukázalo skutočným dôvodom jeho vytesnenia z oblasti umenia a následne aj spoločenského diania bolo, že P. Karvaš odmietol adorovať inváziu „spriatelенých“ armád v 1968 roku do Československa. Aby zdôraznil svoj odpor k tomuto aktu násilia, pred komisiu prišiel v zelenom hubertuse, ktorý počas tohto vydieračského predvolania obrátil naruby. Na plášti boli vyznamenania, tie z Povstania

nevnímajúc. Odchádzal bez pláňa, vedomý si dôsledkov svojho konania.

Pre dramatika boli vždy neobyčajne dôležité kontexty, do ktorých vstupovali jeho hry, postavy, deje. Svoj postoj k vojne, Povstaniu nikdy nezmenil. Zato ho zmenili niektorí z jeho spolubojovníkov v Povstaní. Pripomeňme si, že P. Karvaš prišiel vo vojne o celú rodinu, okrem strýka Karola Karvaša. Ale jeho postoj k dobrovoľníkom, ktorí sa v *Nultej hodine* pripravujú na akciu je výrazne kritický. Akoby spätne meral udalosti z roku 1944 prostredníctvom postáv hry a dal im črty svojich súčasníkov. Nástup normalizácie bol spojený s neistotou, zrádzaním, udávaním, nedôverou. Sú nimi ochromené aj postavy z *Nultej hodiny*. Kým neriešia otázku vzájomnej dôvery, pripomínajú bezstarostnú skupinu, v ktorej sa najvyššie ak medzi sebou doberajú, krátia si chvíľu v jednoposchodovej vile hrou v karty, rečami o koňaku, spánku, ženách. Postupne sa dozvedáme nielen to, že sa pripravujú na akciu – oslobodenie väzňov, ale aj skutočnosť, že akciu odvolali, lebo je medzi nimi zradca. Začnú sa navzájom spochybňovať, obviňovať. Zistíme pri tom, že sú medzi nimi rodinné väzby – medzi Marekom a Ivou, Ivou a jedným z väzňov, ktorého majú oslobodiť, Ivou a Radom. Záchrana životov už nie je zmyslom ich konania. Ide im už len o vlastné životy. Kto je kto, kto je ten druhý? Je naozaj tým, za koho sa vydáva? Opäť sa rozpuťta relativizovanie výpovedí, skutkov, motívácií. Nič nie je tak, aby to nemohlo byť aj inak. Kým v *Hmlistom ráne* relativizácii podlieha predovšetkým postava Kadrabu, v *Nultej hodine* sa dotýka všetkých. Každá z postáv nadobúda cez iných toľko podôb, že nevieme, ktorá je tá pravá. Ak je za takú aj označená, vzápätí ju spochybnia a “rozhodajú” ďalšie pochybnosti. Vo chvíli, keď sa zistí, že dobrovoľníci nie sú akcieschopní, prichádza správa, že zradca nie je z ich skupiny. Akcia môže prebehnúť. Rado však túto informáciu tlmočí tak, že je odvolaná. Zradca bol zvonku, ale vnútorný nepriateľ, vzájomná nedôvera, pochybnosti dobrovoľníkov sú tiež rovnako nebezpečné, ako vonkajší nepriateľ, len zrada má inú podobu. Zrádzajú sa ľudia, ktorí by si mali byť ako spolubojovníci blízki. Aj takáto môže byť interpretácia *Nultej hodi-*

ny. Aj v prípade Karvašovho odsúdenia k izolácii neprišla zvonku, dopustili sa jej tí, ku ktorým patrili.

P. Karvaš prináležal medzi tých dramatikov 20. storočia, ktorí nadväzovali na staršie texty, aby merali podľa nich cestu, ktorú prešiel súčasník za celé desaťročia či stáročia – od starých mýtov či dokonca predmýtických čias, antiky, až po 20. storočie. Dramatik sa v *Nulte hodine* vrátil k celkom nedávnej minulosti, k vojnovému a povstaleckému. Ak hľadal odpoveď na otázku, aký má byť človek, skupina, národ, aby boli akcieschopní, vzájomná nedôvera, podozrievanie, neschopnosť myslieť na toho druhého sú hrozbou nielen v rokoch vojnových, ale aj mierových. Že sa takáto interpretácia *Nulte hodiny* naliehavo ponúka, potvrdzuje martinská inscenácia v réžii Romana Poláka z roku 1988. Skupinu dobrovoľníkov vo svojej réžii vnímal omnoho širšie. Výrazne posunul Karvašovu výpoveď k udalostiam po roku 1989, keď sa vynárali skupiny, pre ostatných nečitateľné. Na naliehanie dramatika režisér tento časový a priestorový posun zrušil. Až z odstupu času si uvedomujem aj posuny významové, podmienené „jednopólovosťou“ skupiny tých, ktorí sa ocitli mimo zákona. U dobrovoľníkov sa aj napriek osobným zlyháním predsa len dohodnú, že akciu treba vykonať a vzájomne si dôverovať. Tým potvrdili svoje spojenie s hodnotami, ku ktorým sa chcú po peripetiách vrátiť.

V roku 1972 sa témou vojny a Povstania inšpiroval popri *Nulte hodine* aj v *Súkromnej oslave*. Kým v *Nulte hodine* je dej časovo ohraničený vojnou, v *Súkromnej oslave* sme svedkami jej ozvien, dozvukov v časoch povojnových. S vojnou je spojená minulosť skupiny Nemcov, ktorí sa zúčastnili akcie Illias. Stretávajú sa v deň oslavy narodenín plukovníka von Kempfa, ale okolnosti ich prinútiť, aby si spomenuli aj na vraždenie v Kremničke. Zachránil sa iba jeden chlapec a dve dievčatá. Anonymné výhražné listy nepreznajú, kto ich aktérom akcie napísal, ale pre istotu hľadajú motívy svojej neviny. Keď plukovníkov synovec Herbert oznámi, že má o akcii Illias napísať článok, dobieďza svojimi otázkami a dostáva vyhýbavé odpovede. No len čo sa bývalí aktéri akcie Illias ocitnú osamote, hľadajú vinníka a vlastný podiel viny odmietajú s tým, že iba plnili príkaz. Každá z postáv má rozbehnutú kariéru – politickú,

finančnú, profesijnú. Postupne sa dozvedáme, že na jej dosiahnutie potrebujú peniaze od plukovníka von Kempfa. Keď zistia, že plukovník nečakane skonal a teda im už nemôže poslúžiť, vyhlásia, že plukovník nesie zodpovednosť za zločin v Kremničke, lebo vydal povel. Plukovník nečakane ožije, tak ako jeden z jeho pozvaných hostí. Postavy sa pohrávajú so smrťou, životom, vinou a nevinou, svedomím, hodnotami. To všetko s patričnou dávkou cynizmu, humoru. Nikto nie je takým, za akého sa vydáva. Postavy menia masky podľa situácie, strácame sa v ich premenách, nedokážeme už oddeliť ich pravú tvár od tej, ktorú ukazujú. Ocítame sa v labyrinte lží, intríg, krutosti. Nepomôže nám v tom policajt, ktorý sa vykluje z plukovníkovho syna, ani Korn, ktorý mal dbať na bezpečnosť plukovníka. No on napriek tomu opäť umiera, tentoraz definitívne. Ani tí, ktorí prišli na plukovníkovu oslavu nepozvaní – Valentína, Honey či Korn, nevrhnú svetlo do chaotického večera. Napriek stálemu zahmlievaniu je zreteľná, čitateľná vina tých, ktorí sa zúčastnili akcie Illias. Jej obeť prenasledujú v predstavách iba plukovníka, nedokáže žiť s vinou, ale nedokáže ju ani priznať. Rozhodne sa pre smrť za asistencie verného sluhu Ericha a podplatí všetkých zúčastnených, aby jeho meno ostalo čisté.

Príbeh *Súkromnej oslavy* je krutý – smerom k minulosti i prítomnosti. Do života, politiky, finančných kruhov, nemocníc, spoločenského života sa vracajú vrahovia. Bez ujmy, dokonca posilnení plukovníkovou finančnou injekciou. Paradoxne tak plukovníkova smrť neposilnila právo, ale vyslala do života tých, ktorí páchajú násilie, podvádzajú a tvária sa pritom noblesne.

Sotva možno považovať za náhodné spojenie nástupu normalizácie - pripomeňme, že hra vznikla v roku 1972 – s vojnou, ktorá bola previerkou charakterov, hrdinskosti, zodpovednosti, humánnosti, ale aj zmyslu pre pravdu, spravodlivosť. P. Karvaš vydal svedectvo – nielen o vojne, ale aj o normalizácii. Nebolo to len o tom, že nesmel publikovať a platil zákaz uvádzania jeho hier. Išli ešte ďalej v obmedzovaní jeho osobnej slobody. Chcel varovať pred ľuďmi viacerých tvárí, ktorí ovládli spoločensko-politický život, ale aj ten umelecký. V postavách hry spoznáваме tých, ktorí na počkanie menili svoje názory, postoje, čierne označovali za biele a naopak.

Beztriestne sa vracajú v istých situáciách do spoločensko-politického života. Lebo veď, kde niet trestu, tam niet ani viny.

V *Súkromnej oslave* postavy neustále balansujú medzi skutočným a možným. Možné zastiera, pohlcuje skutočné. Skutki nespravodlivosti sú namierené proti spravodlivosti. Keď Erich spochybní jej dosiahnutie, Korn opätovne opakuje: *To sa uvidí, to sa práve uvidí*. Je v tom nádej alebo jej možnosť?

Súkromná oslava pripomína detektívku. Všetko v nej smeruje k tomu, aby bol vinník odhalený a potrestaný. V *Súkromnej oslave* je vinníkov viacero. Sú identifikovateľní, aj keď sa tvária, že ich vina je neviditeľná, lebo nie je verejne priznaná. Trest, ak vôbec nastane preň čas, je kdesi v perspektíve budúcnosti a možno ani to nie.

Záver signalizuje niečo, čo možno príde a možno aj nie. Znova sa otvára priestor pre opakovanie toho, čím prešli postavy v hre – v začiatku je koniec, v konci začiatok. Kruhová cyklická štruktúra. Ako po špirále sa pohybujú postavy smerom nadol, až na samé dno. Alebo do prázdnoty bytia. A tak sa už ego človeka nebude mať od čoho odraziť. Karvašova *Súkromná oslava* pripomína Vinaverovu hru *Portrét ženy*. Aj v nej vražda, ktorej sa dopustila žena, pripomína matematickú hru. Všetko do seba zapadá, až do chvíle, kým nová informácia nevráti všetko na začiatok. Tak sa to deje až po chvíľu, kým neodkryjeme pravidlá hry. Patrí k nej vypočítanie všetkých. Ale každá z postáv vníma a prežíva vraždu inak. Chýba spoločný bod, v ktorom by sa všetky pohľady na ženin skutok stretli. Možnosti by sa premenili na skutočnosť. K tomu však, ako v Karvašovej hre, nedôjde. Kde je pravda? Mohli by sme hovoriť o Nietzscheovej pravde mnohých perspektív, ktorú vyznávali kubisti. Rovnako ako egyptské umenie, ktoré sa tak usilovalo zachytiť protirečivosť. Nazdávam sa, že dráme karvašovského typu, vecí a javov je takýto pohľad vlastný.

Obávam sa, že v mojich konštatovaniach sa teoretické prelína s dramaturgickým. Oboje bolo predmetom môjho vysokoškolského štúdia, a priznávam, že sa nedokážem ani jedného zbaviť. Ale tomu sa sotva možno vyhnúť. Usilujem sa z odstupu času čítať

Karvašove hry očami súčasníka, hľadať ich presahy k dnešku, podčiarknuť, čím korešpondujú s myšlienkovým a citovým prúdením nášho súčasníka. V tejto súvislosti by som rada upozornila na to, že dej *Súkromnej oslavy* bol situovaný do povojnového Nemecka. Okrem Korna, o ktorom presne nevieme, kto je – rovnako môže byť policajtom ako zachráneným chlapcom z Kremničky, či tým, kto chce dosiahnuť spravodlivosť. Môže mať slovenské korene, ale rovnako nemusí. Nielen P. Karvaš, ale aj I. Bukovčan a iní slovenskí dramatici sa pre cudzie prostredie vo svojich hrách rozhodli vtedy, ak chceli prehovoriť na nežiadúcu tému, o ktorej sa malo mlčať a nie na ňu upozorňovať. Patrili medzi ne aj otázky etiky, nefunkčnosti celku, tichý súhlas so spochybňovaním hierarchie hodnôt, otázky individuálnej slobody, ale aj spravodlivosti za skutky minulé a súčasné, udavačstvo, zradcovstvo. V západnom svete to bolo možné, u nás nie. Hoci nespravodlivosť, premľčané viny či egocentrizmus nevymedzujú hranice, národnosti, ani dobu. Ideológovia si to buď nedokázali priznať, alebo to vďaka svojej úzkoprsosti ani nechceli vedieť.

S vojnovými udalosťami sa vyrovnáva z istého časového odstupu aj postava Šimona z *Dvadsiatej noci*. S vojnou sa pre neho ani zďaleka všetko neskončilo, poznamenala výrazne aj ďalšie roky jeho života.

Možno predpokladať, že druhá verzia vznikla pre režiséra Otomara Krejču. Pôsobil od roku 1965 v divadle Za branou. Jeho inscenácie, predovšetkým Čechova a Hrubína, rovnako aj smerovanie, poetika napovedajú, že Karvašova hra si našla svojho režiséra. *Dvadsiatá noc* je najviac, s istou licenciou povedané, čechovovská. Postavy intenzívne žijú svojím vnútrom, vo svojom vnútri, predovšetkým Šimon a jeho rodinní príslušníci. Akási tajomná moc, ktorá sa postupne odhaľuje, im bráni budovať si vzťahy s okolitým svetom, ľuďmi, ktorí ho zaplňajú. Tak ako v Čechovových *Troch sestrách* postavy opakujú: „V Moskvu, v Moskvu“ a myslia tým návrat k spoločenstvu, ktoré opustili. Karvašove postavy túžia po reálnych, nie iba vysnívaných vzťahoch s najbližšími, s okolitým svetom. Je to dramatikova najzložitejšie komponovaná hra. Jej kompozícia akoby napodobňovala bludisko mysle, duše, do ktorej postavy vstúpili po zrade človeka. Ak by sme ju mali prirovnáť

k niektorej Karvašovej próze, potom je ňou *Údolie hriešnikov*. Pohybujeme sa niekde na hranici reality a fikcie. Reálne sa stáva súčasťou fiktívneho. V ňom Šimon znova prežíva noc spred 20. rokov s možnosťou vydať Soninho otca na istú smrť alebo ho zachrániť. Zvažuje už nespočetnekrát za i proti, domýšľa dopad týchto možností na vlastný osud, hoci vie, že nech by sa rozhodol akokoľvek, svoj pokoj už nenájde. Človek je v istom štádiu voľby sám a nesie jej dôsledky.

Obdobie vzniku hry sa ocitá v susedstve politického odmäku, v období roku 1968, ktorý vysielal svoje signály aj do oblasti umenia. Treba opäť zdôrazniť, že ideológovia umenia existencialistickú filozofiu vnímali ako výstrelok inteligencie. Jej prejavy v živote spoločnosti prehliadali a popierali. P. Karvaš v *Dvadsiatej noci* zobrazil jej spojivá s myslením človeka 20. storočia. U nás sa zdôrazňoval kolektívny duch, podobne ako aj v krajinách bývalého východného bloku. Znamenalo to rovnako myslieť. Kolektívne žiť a pracovať bolo heslom 50-tych rokov. Úloha socialistického umenia spočívala v úsilí ukotviť túto ideu aj v umení. Táto čiernobielosť pohľadu, „kastovanie“ ľudí na tých, ktorí sú s nami a tých proti nám, sa však vzpierala duchu drámy. Schematizmus takýto názor vyznával. V súvislosti s úsilím o jeho prekonanie sa spomínajú predovšetkým dve hry dramatika – *Jazva* a *Pacient 113*. Ale naozaj prelomovou hrou sa stala *Dvadsať noc*. Návratom k individu, subjektu, vnútornému svetu človeka. Prostredníctvom vzťahu k realite sa P. Karvaš napojil na prúd modernej európskej drámy. Keby v intenciách schematizmu zobrazil osudy doktora Šimona, jeho skutok by zotrel konštatovanie: Veď bola vojna. Pripomeňme si v tejto súvislosti *Súkromnú oslavu*, kde vojnový zločin, ktorý spáchali Nemci v Kremničke, rieši ospravedlnenie, že vo vojne iba plnili príkazy. V *Dvadsiatej noci* dramatik oslabuje skutočnosť a preniká do mysle, citov Šimona a jeho rodiny, znova a rôznymi cestami prežíva to, čo sa stalo pred 20-timi rokmi. Dochádza k silnej tensii medzi skutočným a fiktívnym, predstavami, medzi minulosťou a prítomnosťou, subjektívnym a objektívnym. Vina a trest stíhajú Šimona ako nočná mora, stále dobiedzajúca a nemilosrdná. Je sám medzi ľuďmi, lebo oslobodiť sa môže len sám, svojím rozhodnu-

tím, odovzdaním sa spravodlivosti. Ale je jej vykonávateľom on alebo inštitúcia spravodlivosti, zastupujúca kolektív, spoločnosť? V tomto bode sa hra dostáva na hranice moderny. V jej rámci človek intenzívne žije vo svojom vnútornom svete. Sám si stanovuje hierarchiu hodnôt, teda aj rozhoduje, čo je vinou a čo ňou nie je. Doktor Šimon sa odsúdi dobrovoľne na dvadsať rokov vnútorného väzenia. Ale pocit vnútornej slobody nenadobudne. V závere hry sa Šimon rozhodne vydať do rúk úradníkom, ktorí podľa Aurela zavedú akési formálne vyšetrovanie. Aurelova otázka, či potom bude slobodný nachádza odpoveď u Agneši – nie. V *Dvadsiatej noci* ani úradníci, ani človek nie sú tými pravými nástrojmi spravodlivosti, pomocou ktorých možno nadobudnúť pocit slobody. Tak, ako je jednou z ústredných otázok pre existencialistickú filozofiu, rovnako podstatnou sa stáva aj pre Karvašovu *Dvadsiatu noc*, ale aj pre ďalšie jeho hry s vojnovou tematikou.

PO STOPÁCH KLASICKÉHO A MODERNÉHO

F. Dürrenmatt, M. Frisch, ale aj ďalší dramatici a teoretici spájali modernú drámu s groteskou. Ale zároveň sa pre nich, rovnako ako pre M. Esslina stala ťažko definovateľnou. Treba súhlasiť s tým, že medzi modernou drámou a groteskou sú hlboké väzby. Filozofia moderny do veľkej miery ovplyvnila novú podobu grotesky. Mohli by sme povedať, že pre ňu vytvorila živnú pôdu, ale zároveň ju aj menila. Aby sme lepšie pochopili tieto zmeny, musíme sa pristať pri samotnej podstate modernej drámy a tou je odmietanie reality, skutočného. Za jeden zo znakov grotesky môžeme označiť hyperbolizáciu, ktorá dosiahla taký stupeň, že neplatia zákonitosti reality ani ireality, všetko riadi zložitý systém diela. Čo uvádza tento systém do činnosti, akú má podobu? Nazdávam sa, že P. Karvaš vstúpil do tejto diskusie s dramatikmi a teoretikmi zvučných mien, predovšetkým hrami *Velká parochňa*, *Experiment Damokles*, ale aj hrami z neskoršieho obdobia, predovšetkým s tými, ktoré sa odohrávajú v anglickom prostredí.

Treba zdôrazniť, že P. Karvaš v spomínaných hrách nevnímal realitu zúžene, ako to robilo umenie po obdobie moderny. Súviselo to predovšetkým s tým, že čas a priestor v hierarchii významu jednotlivých stavebných artefaktov drámy už nevnímal ako konštantné, objektívne dané, ale diktované vnútorným svetom človeka, subjektom. Nemusí to zákonite znamenať odklon od jednoty času a priestoru. Joyceov *Odyseus* sa tiež odohráva v rozpätí 24 hodín v írskom Dubline. Ale tak, ako v Proustovom *Hľadaní strateného času*, román akoby bol sledom časových pascí, so spomaľovaním, zrýchľovaním, či dokonca zastavením času, vnímal čas aj J. Joyce. Množstvo odbočení k minulému, návraty k prítomnému, virtuálne budúcemu, je spojené s hľadaním minulosti, teda niečoho, čo už v prítomnosti neexistuje. Pripomína to svetlo hviezd. Kým sa

k nám dostane, hviezdy vyhasnú. Pokiaľ ide o priestor, Dublin je to, čo predstavuje celistvý pohľad, sprítomňujúci množstvo dielčích pohľadov, rozpráchnutých ako čriepky sklenej gule pri dopade na zem. A to sme ešte nespomenuli Joyceove *Plačky nad Finneganom*, ktoré sa odohrávajú v sne v priebehu jednej noci v hlave pána Portera. Oba romány J. Joycea majú pritom viac ako päťsto strán.

Dvadsiatu noc P. Karvaša možno označiť v oblasti slovenskej drámy za podobný experiment, pri ktorom sa čas a priestor stávajú významnými stavebnými artefaktami. Možno práve spomínané hry dramatika sú výraznými dokladmi jeho úsilia v oblasti modernej drámy. Ale aj nimi možno podporiť názor, že hovoriť o zákonitostiach reality či ireality v súvislosti s groteskou nemožno. Ich subjektívny rozmer ich roztrieštil – tak ako sa v dadaizme trieštil jazyk, odrážajúci stav ľudského, obraz jeho rozkladu, rozpadu celku, vzťahov, hierarchie hodnôt.

Napokon, vzťah k realite bol v modernom umení omnoho zložitejší, nie jednoznačný. Bez poznatkov o ňom sa nemožno vyjadrovať k modernej dráme, rovnako ako ku groteske. Nazdávam sa, že v tomto poznaní dospela dráma ďalej ako teória. Toto konštatovanie vychádza aj z výskumu, z ktorého výsledkami som pracovala v knihách o moderne a postmoderne.

Ak grotesku spájame s hyperbolizáciou, nesporne patrí aj do Karvašovho vyjadrovacieho aparátu. Zdôraznime, že funguje ako zväčšovacie sklo, zväčšuje naše neduhy, trápenia, ale aj naše sny, danosti, ciele. Ak sa s nimi realita dostáva do rozporu, signalizuje to prítomnosť komického – pravda, pokiaľ realitu, tak, ako ju vníma moderná dráma, dokážeme odčítať.

Opäť nám zlyháva ďalšia definícia. Na druhej strane je zreteľnejší dôvod, prečo P. Karvaš označil dve svoje teoretické diela v názve ako zamyslenia: *Zamyšlení nad dramatem* a *Zamyšlení nad dramaturgií*. Neoznačil ich za štúdie, ale poznámky k dráme a divadlu. Pokúsme sa nadviazať na názor, že groteska je spojená s modernou drámou. Veľký, neriešiteľný problém sa v nej stal dominantný. Je možné riešenie, ak postavy *Absolútneho zákazu* robia všetko pre to, aby nevideli, čo je za oknami? Je možné riešenie, ak sa vo *Veľkej*

parochni okrem Hanja Hraschku nikto nezamýšľa nad tým, prečo by o osude človeka mali rozhodovať len vlasatí, hoci sú v skutočnosti holohlaví? Takto by sme mohli klásť otázky aj pri ďalších Karvašových hrách. V *Zadnom vchode*, či vo *Vlastencoch z mesta Yo*. Aj tieto hry dokladajú, že dramatik viedol živý dialóg s vývinom modernej drámy – bez ohľadu na to, či boli inscenované, alebo čakali na svoje inscenácie, či publikovania v nedohľadne.

Začleňovanie hier P. Karvaša do prúdu modernej európskej drámy sťažuje aj skutočnosť, že nie sú vymedzené jej hranice. Čisté formy modernistických prúdov sa zamieňajú so stredným prúdom v umení. V ňom sa zlievajú vplyvy klasického, tradičného s moderným. Práve tento proces prebiehal aj v tvorbe dramatika. P. Karvaš bol aj teoretik a o to intenzívnejšie si uvedomoval, že čisté formy moderny sa rýchlo vyčerpávali v erupcii jedinečných nápadov, inšpirácií. Ich zmysel i cieľ spočívali práve v ich jedinečnosti. Nebolo možné dlhodobejšie ich dobýjať – aj preto sa modernistické prúdy v rýchlosti sledu striedali. Ich životnosť súvisela s rôznymi ich kombináciami, medzi ktorými nechýbali ani tie, ktoré sa viazali na tradičný, klasický. Tak postupne mocnel prúd klasického modernizmu. Pripomeňme si, že modernisti sa zbavovali koreňov, ktoré ich spájali s klasickým, tradičným. Ich odmietavý postoj k nim súvisel predovšetkým s faktom, že stratili v časoch vojen, revolúcií, vieru v jeho silu, schopnosť osloviť, či dokonca zmeniť človeka. Ešte i dnes sa stretávame u našich divadelníkov s paranoidnými pokusmi oživiť čisté formy moderny. Pravda, v úplne inom kontexte – spoločenskom, politickom i umeleckom. Možno si potrebujeme osviežiť pamäť názorom J. Joycea, ktorý sa vinie celým 20. storočím až ku dnešku, že klasický je trvalým stavom umelcovej mysle. Ním treba merať všetky premeny drámy. Nič z nej by nemalo absentovať, lebo je to suplované iným. V tom bol Joyce v súzvuku s Eliotom, Aragonom, Pirandellom, Čechovom, Dürrenmattom, Brechtom, Lorcom aj ďalšími veľikánmi umenia 20. storočia. Ich vyjadrovací aparát bol z rodu moderného, ale aj klasického, ktoré sa viazalo už len na samotný spôsob písania. Platí to aj o tvorbe P. Karvaša. Tento stredný prúd v umení, alebo klasický modernizmus sa stal pre umenie 20. storočia životodarným, „preteká“

až k dnešku. P. Karvaša by sme mohli, podobne ako J. P. Sartra, A. Camusa, Jeana Luca Lagarcea, Rikarda Egidazu a ďalších označiť aj za filozofujúceho literáta. Zachytil vo svojich dielach predovšetkým filozofiu človeka posadnutého modernitou. Jeho diela, podobne ako tie Eliotove či Joyceove, by sme mohli označiť za univerzálne. Ale na rozdiel od časti Joyceovho diela, podobne ako pri divadelných hrách T. S. Eliota, môžeme hovoriť aj o subjektivizácii postáv, rozpade celku i človeka, ktorý sa primkol k racionálnemu, alebo emocionálnemu pólu. Umberto Eco označil Joyceovo dielo za vesmírne. P. Karvaša zaujíma predovšetkým vesmír v človeku, čo nevyklučuje prítomnosť celého kozmu. V zornom poli jeho záujmu je aj novodobá vykorenenosť človeka, neschopnosť komunikovať, osamotenosť, neplatnosť hierarchie hodnôt.

P. Karvaš prekračoval hranice čistých foriem moderny aj z toho dôvodu, že sú napriek svojim silám jednopólové. Chýba druhý pól, široké územie medzi pólmi. Bez pohybu v ich medzipriestore nemôže vzniknúť plnokrvná dráma. Výnimkou medzi prúdmi moderny je kubizmus, ktorý má v sebe zakódovanú viacnásobnú optiku a tým aj schopnosť zachytávať protiklady. Viacnásobná optika umožňuje prenikať k podstate. Je viac dôvodov, prečo sa P. Karvaš primkol k literárnemu kubizmu. Nemožno zabúdať aj na jeho tendenciu scelovať vo výslednom pohľade tie dielčie, fazetovať, vybrusovať myšlienku ako diamant. Mohli by sme povedať, že P. Karvaš túžil po celistvosti ako L. Aragon, po plnosti myšlienky ako G.B. Shaw. Tak, ako A. Breton hľadal úporne odpoveď na otázku: Kto som? Sústredil sa na dokonalosť lesku dramatickej matérie fazetovanej ako u J. Giona, zachytenie ľudskej existencie ako u Sartra, Camusa, Lagercea, Egidazu, ale hľadal si na to nové, vlastné cesty. Sifyzovský ťažké, keď tlačil balvan dramatickej matérie do kopca. Ako camusovský Sifyfos, rovnako úporne hľadal odpovede pre absurdného hrdinu v zmysle bytia.

SÚPIS DIVADELNÝCH HIER PETRA KARVAŠA

1. Hra o básnikovi, 1942 (LITA 1990)
2. Meteor, 1945 (Ústredie slovenských ochotníckych divadiel)
3. Spolok piatich „P“, 1946 (Ústredie slovenských ochotníckych divadiel)
4. Hanibal pred bránami, 1949 (Matica slovenská)
5. Návrat do života, 1946 (Matica slovenská 1949)
6. Bašta, 1948 (Tranoscius)
7. Ľudia z našej ulice, 1951 (Matica slovenská)
8. Srdce plné radosti, 1952 (LITA)
9. Pacient stotrinásť, 1956 (Osveta)
10. Diplomati, 1958 (Osveta)
11. Polnočná omša, 1959 (DILIZA)
12. Zmŕtvychvstanie deduška Kolomana, 1960 (DILIZA)
13. Antigona a tí druhí, 1961 (DILIZA)
14. Jazva, 1963 (Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry)
15. Veľká parochňa, 1964 (DILIZA)
16. Experiment Damokles, 1967 (Tatran)
17. Absolútny zákaz, čiže Balada o poslušnosti, 1969 (DILIZA)
18. Carltonovská komédia, 1969
19. Súkromná oslava, 1972 (Slovenský spisovateľ 1987)
20. Dvadsať noc, 1966, 1972 (Slovenský spisovateľ 1987)
21. Hmlisté ráno, 1973 (Slovenský spisovateľ 1987)
22. Nultá hodina, 1972 (Slovenský spisovateľ)
23. Zadný vchod, čiže rozkoše v utorok po polnoci, 1976 (Slovenský spisovateľ, 1987)
24. Vlastenci z mesta Yo, čiže Kráľovstvo za vraha, 1988 (LITA)
25. Nebo – peklo, 1987 (Slovenský spisovateľ)
26. Stretnutie pod južným nebom (Javisko 2001)

Použitá literatúra – V priestore slovenskej drámy

1. Zoltán Rampák: *Dráma, divadlo, spoločnosť*. Bratislava: Tatran 1976
2. Ladislav Čavojský: *Divadlo skôr romantizujúce ako romantické*.
3. Ladislav Čavojský a Vladimír Štefko: *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980*. Bratislava: Obzor 1983
4. Zoltán Rampák: *Pôvodné hry v Činohre Slovenského národného divadla*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1960
5. Ladislav Čavojský: *Divadlo. Slovenská kultúra 1945 – 1965*. Bratislava: Obzor 1965.
6. Vladimír Štefko a kolektív: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav 2011, ISBN 978-80-89369-36-2
7. Virginia Woolfová: *Mr. Bennett and Mrs. Brown. A Women's Essays*. London 1992

Použitá literatúra – V kontextoch umenia a doby

1. Tibor Žilka: *Poetický slovník*. Bratislava: Obzor 1984, str. 288
2. Völker, Klaus, Grimm, Reinhold, Esslin, Martin, Harder, Hans-Bernd: *Smysl, nebo nesmysl? Preklad: František Vrba: Orbis 1962*
3. Völker, Klaus: *Fenomén groteskna v novějším nemeckém dramatu In: Völker, Klaus, Grimm, Reinhold, Esslin, Martin, Harder, Hans-Bernd: Smysl nebo nesmysl? Preklad: František Vrba. Praha: Orbis 1962*
4. Tibor Žilka: *Vademecum poetiky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006, ISBN 80-8050-965-4
5. Lyotard, Jean Francoise: *Hrobka intelektuála a iné články. Preklad: Martin Kanovský. Bratislava: Archa 1992. ISBN 80-7115-141-6*
6. Fridrich Nietzsche: *Nečasové úvahy I. Preklad: Jan Krejčí. Praha: Mladá fronta 1992. ISBN 80-204-0286-1*
7. Fridrich Nietzsche: *Nečasové úvahy II. Preklad: Pavel Kouba. Praha: Mladá fronta 1992. ISBN 80-204-0289-6*

Použitá literatúra – Nové umenie optikou novej teórie

1. Friedrich Nietzsche: Nečasové úvahy I. Preklad: Jakub Krejčí. Praha: Mladá fronta 1992, ISBN 80-204-0286-1
Friedrich Nietzsche: Nečasové úvahy II. Preklad: Pavel Kouba. Praha: Mladá fronta 1992. ISBN 80-204-0289-6
2. Umberto Eco: Meno Ruže. Preklad: Adriana Ferenčíková. Bratislava: Svetová knižnica SME 2004. ISBN 84-0789-697-1

Použitá literatúra – Po stopách klasického a moderného

1. Tibor Žilka: Poetický slovník. Bratislava: Tatran 1984. str.288
2. Božena Čahojová – Bernátová: Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny. Bratislava: Divadelný ústav 2002. ISBN 80-85455-97-8
Božena Čahojová – Bernátová: Pútnici a tuláci v umení 20. storočia. Bratislava: Tatran 2009. ISBN 978-80-222-0567-2
Božena Čahojová – Bernátová: Peripetie moderny. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, Centrum umenia a vedy 2016. ISBN 978-80-89439-99-7

Použitá literatúra – V osídľach vojny

1. Albert Camus: Mýtus o Syzifovi. Bratislava, Pád Caligula. Prekladateľ: Albert Marenčin, Lubica Jollyová, Vladimír Reisel. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1993. ISBN 80-220-05029
2. André Breton: Nadja. Preklad: Albert Marenčin. Bratislava: Slovenský spisovateľ 2008, str. 14. ISBN 80-220-0834

Použitá literatúra – Pri prameňoch antiky

1. I.M. : Futurizmus a divadlo. Bratislava: Romboid č.8, roč. XXXIII, 1998. ISBN 0231-6714
2. Ján Kalina I. : Svet kabaretu. Bratislava: Obzor 1966 Kniha o kabarete. Výber a zostavenie zborníka: Jindřich Pokorný. Praha: Mladá fronta 1998.

3. André Breton: Druhý manifest surrealizmu. In. Maurice Nadeau: Dejiny surrealizmu a surrealistické dokumenty. Preklad: Zbyněk Havlíček. Olomouc: Votobia 1994. Second Manifeste du surréalisme. In. Revue Surrealistická revolúcia. Paríž 1929
4. Stearns Thomas Eliot: O básnictve a básnicích. Preklad: Martin Hilský. Praha: Odeon 1991. ISBN 80-307-0286-5
5. Jean-Paul Sartre: Existencializmus je humanizmus. Preklad: Ján Švantner. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1997. ISBN 80-85718-25-1
6. Emmanuel Lévinas: Být pro druhého. Preklad: Karel Vrána. Praha. Zvon, České katolícké nakladateľství 1977. ISBN 80-7113-217-8
7. Tibor Žilka: Poetický slovník. Bratislava: Tatran 1984

Použitá literatúra – Na križovatke umenia

1. Teória literatúry/Výber z „formálnej metódy“ – druhé upravené vydanie. Zborník zostavil a preložil Mikuláš Bakoš. Bratislava: Nakladateľstvo Pravda 1971.

Použitá literatúra – V anglickom salóne po slovensky

1. Ján Boor: Návraty k istotám. Bratislava: Národné literárne centrum 1998. ISBN 80-88878-31-4

Použitá literatúra – Medzi klasikou a modernou

1. Thomas Stearns Eliot: Čo je klasik? In. O básnictví a básnicích. Preklad: Martin Hilský. Praha: Odeon 1991. ISBN 80-207-0286-5
2. Jean-Francois Lyotard: Hrobka intelektuála a iné články. Preklad: Martin Kanovský. Bratislava: Archa 1997. ISBN 80-715-141-6
3. Michel Foucault: Slová a veci. preklad: Miroslav Marcelli. Bratislava: Kaligram 2000. ISBN 80-7149-221-4
4. Jan Boor: Návraty k istotám. Bratislava: Národné literárne centrum 1998. ISBN 80-88878-31-4

Použitá literatura – Súradnice filozofie

1. Peter Karvaš: O drammatizmu pravdy. Praha, časopis Divadlo, č.2, roč. 1963
2. Peter Karvaš: Zamyšlení nad dramatem. Praha: Československý spisovatel 1964
3. Jean Lacroix: Smysl člověka. Preklad: Jiří Beran a Věra Dvořáková. Praha: Vyšehrad 1970
4. Emmanuel Lévinas: Být pro druhého. Preklad: Karel Vrána. Praha: Zvon. Česká katolická nakladatelství 1997. ISBN 80-7113-217-9
5. Tamtiež
6. Mike Gane Arnaudová, Monique – Lotringer, Sylvere: Rozhovory s Baudrillardem. Preklad: Petr Mikeš. Olomouc: Votobia 1997. ISBN 80-7198-252-0
7. Zygmunt Bauman: Úvahy o postmoderní době. Preklad: Miroslav Petrušek. Praha: Sociologické nakladatelství 1995. ISBN 80-86429-11-3

Použitá literatura – V znamení existencializmu

1. Zygmunt Bauman: Úvahy o postmoderní době. Preklad: Miroslav Petrušek. Praha: Sociologické nakladatelství 1995. ISBN 80-86429-11-3

Božena Čahojová-Bernátová

DRÁMA V PRIESTORE A ČASE

Divadelné hry Petra Karvaša v kontexte európskej drámy

Vydala Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2019

Centrum umenia a vedy

Ventúrska 3, 813 01 Bratislava

www.vsmu.sk

Editor Valéria Koszoruová

Jazyková redakcia Veronika Matisová, Lucia Polášová

Grafický dizajn Michal Mojžiš, Grafit3

Fotografia na obálke Peter Procházka

1. vydanie

ISBN 978-80-8195-069-8