

OBSAH

Slovo na úvod (Vladimír Štefko)	9
1. Od realizmu k moderne 1890 – 1938 (Vladimír Štefko)	15
1.1. Ferko Urbánek (Oleg Dlouhý)	47
1.2. Jozef Gregor Tajovský (Juliana Beňová)	71
1.3. Vladimír Hurban Vladimírov (Michal Babiak)	121
1.4. Ivan Stodola (Ján Sládeček)	143
2. Nový program, nové témy 1938 – 1948 (Vladimír Štefko)	207
2.1. Július Barč-Ivan (Dagmar Kročanová Roberts)	235
2.2. Leopold Lahola (Natália Mazanová)	267
2.3. Štefan Králik (Martin Timko)	295
3. Dráma slúžkou ideológie 1948 – 1960 (Vladimír Štefko)	319
3.1. Peter Karvaš (Ján Jaborník, Božena Čahojová)	355
3.2. Ivan Bukovčan (Martin Timko)	389
3.3. Juraj Váh (Dagmar Kročanová Roberts)	411
3.4. Ján Kákoš (Martin Timko)	441
4. Roky šesťdesiate a ďalšie (Vladimír Štefko)	453
4.1. Ján Solovič (Martin Timko)	505
4.2. Osvald Zahradník (Vladimír Štefko)	529
4.3. Mikuláš Kočan (Jozef Kolečák)	545
4.4. Milan Lasica a Július Satinský (Kornel Földvári)	559
4.5. Lubomír Feldek (Martin Porubjak)	571
4.6. Karol Horák (Vladimír Štefko)	579
4.7. Stanislav Štepka (Peter Čahoj)	599
4.8. Božena Čahojová (Zdenka Pašuthová)	627
5. Slovenská dráma po roku 1989 (Ján Šimko)	647
5.1. Dráma inak a o inom: fenomén kolektívnej autorskej drámy a jej tendencie (Martin Ciel)	677
5.2. Viliam Klimáček (Elena Knopová)	695
Životopisy autorov štúdií (Vladimír Štefko, Michal Babiak, Juliana Beňová, Martin Ciel, Peter Čahoj, Božena Čahojová, Oleg Dlouhý, Kornel Földvári, Ján Jaborník, Elena Knopová, Jozef Kolečák, Dagmar Kročanová Roberts, Natália Mazanová, Zdenka Pašuthová, Martin Porubjak, Ján Sládeček, Ján Šimko, Martin Timko)	717
Súpis knižných vydání divadelných hier od roku 1900 do roku 2010	724
Súpis prvých uvedení hier profilových autorov	767
Menný register	773
Register divadelných hier a inscenácií	782
Obrazová dokumentácia	790
Resumé v anglickom, v nemeckom a v ruskom jazyku	791

V osemdesiatych a v deväťdesiatych rokoch študovalo v Prahe na rôznych vysokých školách viacero slovenských mládencov. S výnimkou Pavla Socháňa (1862 – 1941), ktorý študoval národopis a výtvarné umenie (1885 – 1886 v Mníchove), ani jeden nenavštevoval humanitné odbory. Spolok slovenských vysokoškolákov Detvan, v ktorom sa združovali, vytvoril pre nich dosť široké pole aktivít, ktoré sa týkali aj umenia, najmä literatúry a drámy. Ich hlboký záujem o drámu signalizuje, akú váhu prikladali dráme a divadlu pre výchovu pospolitého ľudu. Podobne ako štúrovci, aj oni vnímali divadlo ako mravný ústav, ako národne uvedomelú službu svojmu trpiacemu ľudu. Na rozdiel od diel starších dramatikov však už v popredí hier týchto autorov nestála úloha oslavovať ľud, dvíhať jeho sebavedomie, manifestačne sa k nemu hlásiť, ale ambícia zobrazovať ho v dráme so všetkým krásnym i škaredým. Praha bola vtedy divadelne otvorené mesto – okrem Národného divadla v českej kultúre už existoval celý rad mestských i vidieckych zájazdových spoločností, na repertoári popri čoraz bohatšej domácej dramatiky boli aj hry klasické i moderné, realistické, impresionistické i symbolistické. Študenti z Detvana celý tento pohyb starostlivo sledovali, na svojich zasadaniach si navzájom posudzovali prvé pokusy o drámu, ale referovali a diskutovali tiež o najnovších zjavoch európskej dramatiky i literatúry. Keďže si dobre uvedomovali situáciu na vtedajšom Slovensku, dobre poznali sociálnu a národnostnú biedu i dedinské zápecníctvo, logicky sa rozhodli, že pre daný čas je najaktuálnejšia realistická dráma. Videli ju ako najvhodnejšiu, pokiaľ išlo o metódu, vnímanie sveta i prostriedky. Chápali, že ľudu, z ktorého vyšli, treba nastaviť realistické, pravdivé zrkadlo, vyburcovať jeho politické, sociálne a národné vedomie. Nepochybne si uvedomovali aj obecenstvo, pre ktoré by Ibsenove, Maeterlinckove, Strindbergove, Turgenevove, Čechovove, Tolstého, Gorkého a Hauptmannove hry boli priveľmi náročné, priam nezrozumiteľné. Zároveň chápali, že hry európskej moderny si vyžadujú profesionálne scénické stvárnenie. A preto, hoci táto skupina slovenských vysokoškolákov dobre poznala metropolitné divadlo, oceňovala ho a považovala ho za inšpiráciu, nemohla pri svojich uvažovaniach a rozhodnutiach písať hry obísť fakt, že sme mali iba ochotnícke divadlo a v jeho rámci iba zopár vyspelejších súborov. Tak sa títo autori ocitli na zvláštnom rozhraní. Na jednej strane mali divácke skúsenosti s profesionálnym divadlom, bohatú lektúru novodobej i klasickej drámy a literatúry, novší, najmä kritický pohľad na stav domácej society, na strane druhej ich rozlet hatila domáca realita sama a z nej vyplývajúce povinnosti, ktoré si dobrovoľne naložili na plecia.

Pavol Socháň, jeden zo zakladateľov Detvana, už roku 1884 čítal prvú verziu svojej komédie *Civilné manželstvo* (tlačou 1888). V tradične ochotnícky rozvrhutej hre však, ako upozornil už Július Pašteka: „Vniesol [do nej] nový, pozoruhodný prvok: priame reagovanie na aktuálny spoločenský fakt tých čias, na pripravovaný zákon o tzv. civilnom manželstve v Uhorskom sneme – reagovanie kriticko-karikátúrne.“ (Pašteka, 1998, s. 71) Aj v tomto prípade, ako ešte mnohokrát prakticky v celej ére realistickej drámy, nazerá autor na liberalizmus z hľadiska kresťanskej morálky. Pochopiteľne to súviselo s výchovou, ktorú im dalo rodné prostredie a religiozita Horného Uhorska vo všeobecnosti. Ňou bude Socháň, ale aj jeho spolupútnici, merať kvality človeka, hodnoty spoločenskej koexistencie. Jedna z postáv hry to deklaruje jednoznačne: „... to je zákon len pre veľkých pánov, čo sa ženía len pre peniaze a nectia si svoju vieru.“ (Socháň, 1924, s. 29) Novinkou Socháňovej prvotiny bolo aj to, že o pozitívne riešenie konfliktu sa pričíní dedinský kolektív, teda kolektívny hrdina.

Prvou uverejnenou prácou dramatika bola „komická črta v jednom dejstve“ pod názvom *Jej budúci*,⁹ ktorú uverejnil v *Slovenských listoch* v roku 1898. Napísal ju pod vplyvom dobovej obľúbenosti frašky a vychádzal v nej zo staršej domácej chalupkovskej tradície a matičných literárnych predlôh. Formálnym východiskom frašky sa mu stal chalupkovský princíp „všetko naopak“, hrubozrná situačná komika, ako aj slovný humor a prevrátenosť charakterov. Hra má veľmi skromnú sujetovú osnovu. Učiteľská dcéra Ela Vápenická je rozumná a praktická žena uvedomujúca si mizériu svojho spoločenského stavu. Rozhodne sa preto i proti vôli otca vydať za remeselníka, aby tak zlepšila svoje materiálne postavenie. Počas otcovej neprítomnosti si do bytu pozve šusterského majstra Júliusa Kopýtku a pri nečakanom otcovom návrate schová obuvníka do postele. Vápenickému neostáva nič iné, len mladým požehnať. I keď Tajovský vychádza zo zaužívaných schém konvenčnej frašky, predsa len zápletku vystavil na spoločenských anomáliách, ktoré zodpovedali jeho osobným skúsenostiam – počas svojho učiteľovania spoznal rozpor medzi spoločenským honorom učiteľského stavu a jeho hmotnou núdzou, ako aj narastajúcu prosperitu remeselníckych vrstiev. Preto je jeho Ela rozhodnutá zmeniť svoju „panštinu naoko“ za skutočný materiálny blahobyť. A tak sa už v prvej Tajovského hre stretávame s jedným zo základných motívov autorovej dramatiky, ktorou je podmienenosť citového vzťahu materiálnym prospechom (nie prirodzený cit, ale vízia lepšej budúcnosti vedie k uzatváraniu manželských zväzkov). Motív lásky a výhodnej „partie“ posúva autor do aktuálnej spoločenskej situácie, ale naplno ho ešte nerozvíja. Hoci vedel prijatú dejovú šablónu naplniť svojským obsahom, kompozične a motivicky ostáva bezradný, popisný a šablónovitý ako každý začiatočník opierajúci sa len o existujúce knižné predlohy bez praktickej znalosti javiskovej realizácie dramatického textu. V piatich krátkych výstupoch nedokázal rozvinúť dejovú schému natoľko, aby využil predpoklady jednotlivých motivácií, a nevyhol sa ani klišéovitej charakteristike postáv. K výberu žánru ho vlastne priviedla len všeobecná popularita frašky u vtedajšieho obecnstva, čo neskôr aj sám potvrdil vyjadrením, že to bolo „púhe napodobňovanie vzorov, s prísnou moralizujúcou tendenciou“ (Bejblík, 1956, s. 895). A hoci súdobá slovenská kritika hru ani nezaregistrovala, Měšťanská beseda v Jindřichovom Hradci ju v roku 1899 na javisku uviedla. Fraška *Jej budúci* však zostáva medzi tými autorovými prácami, ktoré jeho „literárny učiteľ“ a priateľ Izidor Žiak pomenúva ako „próby štýlu“ a poukazuje v nich na začiatočnícke chyby neskuseného autora.¹⁰ Napokon sa aj ukázalo, že útvár šablónovitej frašky Tajovského naturelu vôbec nevyhovuje. Bola to jeho prvá a zároveň i posledná hra, v ktorej badať silný vplyv cudzích vzorov. Postupne sa vyberá na cestu k vlastnému dramatickému žánru a samostatnému zvládnutiu dramatickej látky tak, ako si to predsavzal ešte v Dohňanoch, no neskôr i populárny žánr ľudovej hry rozpracuje do podoby autochtónnej realistickej drámy.

⁹ V prvej časopiseckej podobe z roku 1898 označuje Tajovský hru ako komickú črtu a lokalizuje ju do prítomnosti – „odohráva sa za našich časov“. V knižnom vydaní z roku 1911 situoval dej do šesťdesiatych rokov vo Vyhňalove a žánrovo hru označil ako frašku. Podrob.: PALKOVIČ, P. *Jozef Gregor Tajovský, realistický dramatik slovenskej predprevratovej dediny*, 1972, s. 8 – 9.

¹⁰ Tajovský posielal svoje prvé literárne texty na korigovanie Izidorovi Žiakovi Somolickému, ktorý mu bol starším radcom a mentorom – kriticky mu posudzoval verše, prózu i dramatické pokusy a radil mu čítať cudzojazyčnú literatúru, Bibliu, študovať gramatiku a prozódium a počúvať rozprávania starších dedinčanov. Nabáda ho k sebakritike a odporúča mu „nezrelé“ práce ešte nevydávať. Podrob.: BEJBLÍK, A. Nad pozostalosť J. G. Tajovského. In *Tajovský v kritike a spomienkach*, 1956, s. 826 – 829.

Pri druhej hre si Stodola „odskočil“ z mesta a vybral sa na návštevu do hory zemana Svätajurského, aby vyrozprával tragédiu mladých ľudí v sugestívnej dramatickej forme „pastierskej tragédie“ *Bačova žena* (1927). Tento príbeh sa výrazne vydeľuje zo začiatočného obdobia autorovej tvorby vo viacerých rovinách nielen žánrovo, ale aj tematicky. Príznačne vyznieva, že ju napísal za šesť dní – téma ho natoľko ovládla, že sa jej zmocnil ako v horúčkovitom sne. Tragédia troch mladých ľudí, ich detí a nešťastnej matky je zosnovaná na príbehu v slovenskej literatúre známom. Z nečakaného návratu údajne mŕtveho muža Ondreja Muranica z Ameriky vytvoril Ivan Stodola jatrivé dramatické situácie plné poézie, ľudského utrpenia a divadelného čara. Dramatickým peklom prechádza najmä ústredná postava príbehu Eva Muranica, žena stojaca medzi dvomi deťmi a dvomi mužmi, v situácii, z ktorej niet pre jej srdce východiska. Volí smrť. Zanechá po sebe dve maloleté nešťastné deti a dvoch rovnako nešťastných mužov. Príbeh každého z nich je iný. Druhý Evin muž bača Mišo sa krízovú situáciu rozhodne riešiť odchodom z domu na salaš. Ondrej je vystavovaný utrpeniu až po samé dno. Má inú životnú skúsenosť, iné osudové zázemie. Odišiel do Ameriky zo Svätajurského panstva, kde bol chudobným pastierom oviec, aby si splnil svoj „americký sen“ o lepšom živote. Doma zanechal starnúcu matku a mladú ženu s malým dieťaťom. Nešťastie v bani, kde pracoval, mu spôsobilo stratu pamäti. Nemohol dať znať, že žije. Doma sa verilo, že zahynul – s výnimkou matky. Mladá vdova, žijúca v sociálne beznádejnej situácii s malým dieťaťom sa znovu vydala a bola šťastná. Návrat prvého muža rozkrúti koleso nelútostného osudu. Po siedmich rokoch sa vracia domov bohatý Amerikán. Vďaka pohybu kurzu dolára na burze nečakane zbohatol. Až tak, že tam, kde predtým bol otrokom, sluhom, stáva sa pánom. Od bývalého zemana Svätajurského kupuje kaštieľ s panstvom i s horou, o ktorej sa mu aj v Amerike snívalo, a hlboké vnútorné väzby na ňu mu pomohli navrátiť stratu pamäti. Bola i ostala preňho symbolom domova, kam sa túžil vrátiť a vlastniť ju. Jedna z ideovo kľúčových scén tejto tragédie sa odohrá na začiatku druhého dejstva v kaštieli Svätajurských. Ondrej Muranica kúpi za prítomnosti fiškála od Svätajurského kaštieľ so všetkým, čo k nemu prináleží. Z hľadiska komponovania tragického príbehu je táto scéna zasunutá na okraj. Význam nadobúda v dvoch rovinách. V privátnej rovine Ondreja, keď sa tento vracia domov ako bohatý človek, ktorý nechápe, prečo nechce jeho právoplatná žena odísť od chudobného baču a konečne žiť v blahobyte. Dramaticky sa tak spochybňuje jeho ťažko nadobudnuté sebavedomie, ktoré po jej úteku od neho vyvrcholí v autorsky skvele vystavanom monológovi „Bože, žiť mi daj...“ (Stodola, 2005a, s. 156) na záver druhého dejstva. Vyspovedá sa tu pred starým bačom Mrnčom zo sedemročného utrpenia, ktoré teraz kulminuje. Ondrejev monológ je literárne majstrovsky skomponovaný a patrí k vrcholným dramatickým partiám nielen tohto textu či celej Stodolovej dramatiky, ale i slovenskej dramatickej literatúry vôbec. V spoločenskej rovine je kúpa Svätajurského panstva vyvrcholením príbehu osudom ťažko skúšaného chudobného človeka od jeho postavenia ako otroka až po situáciu slobodného občana. Symbolicky znázorňuje cestu slovenského človeka, národa z otroctva k slobode. Kľúčový dramatický zástoľ v osude Evy zohráva Ondrejova matka. Od Evinho druhého vydaja ju nenávidí, sobáš s Mišom považuje za hriech – vizionársky verí, že jej syn Ondrej žije. Psychicky ju týra a od Ondrejovho návratu sa jej nátlak na ňu ešte stupňuje. Eva vykoná tragické rozhodnutie, nielen aby zastavila krvavý súboj obidvoch mužov, ale aj matkiným pričinením.