

УДК 821.162.4'06-2.09

MEDIÁLNE PODOBY SÚČASNEJ SLOVENSKEJ DRÁMY (JANA BODNÁROVA, KAROL HORÁK)

Adela MITROVÁ

*Prešovská univerzita v Prešove,
pedagogická fakulta,
kabinet výskumu detskej reči a kultúry,
ul. 17. novembra 1, 08001 Prešov, Slovensko
tel. (0042 151) 747 05 60, e-mail: adelam@unipo.sk*

V uvedenej práci sme sa pokúsili znázorniť tvorbu dvoch súčasných slovenských autorov – spisovateľky Jany Bodnárovej a dramaturga Karla Horáka, začínajúc ich debutovým (Bodnárovej v r.1990 a Horákov v 70. rokoch) dielom s fenoménom médií. Pre súčasný stav multimediálnej kultúry najzaujímavejšie je to, že spisovatelia svoj pôvodný text prenášajú do rôznych médií (predovšetkým do divadla, rozhlasu alebo na televíziu). J.Bodnárová a K.Horák patria medzi najznámejších súčasných slovenských spisovateľov. Ich viacrozmerné diela majú podstatný význam pre celistvosť slovenskej (nie iba rozhlasovej) drámy aj v prelomové roky 1989–1990.

Kľúčové slová: slovenská dráma, Jana Bodnárová, Karol Horák, fenomén intermédií, viacrozmerné diela.

У цій статті ми спробували представити творчість двох сучасних словацьких авторів – письменниці Яни Боднарової і драматурга Карола Горака, починаючи від їхнього дебютного твору (Боднарової у 1990 р. і Горака у 70-х роках) - у її зв'язку з феноменом медіа. Для сучасного стану мультимедійної культури найцікавішим є те, що обидва автори переносять свій первісний текст в різні медіа (здебільшого у театр, на радіо чи телебачення). Я. Боднарова і К. Горак належать до найвідоміших сучасних словацьких письменників. Їхні багатовимірні твори мають ключове значення у питанні цілісності словацької (не лише радіо) драми і в переломні 1989–1990 роки.

Ключові слова: словацька драма, Яна Боднарова, Карол Горак, феномен інтермедій, багатовимірні твори.

V slovenskej literárnej tvorbe sa objavilo viacero autorov, ktorí v podstate od svojho debutu vedome narábajú s fenoménom intermedialnosti. V príspevku sa pokúsime predstaviť dvoch súčasných autorov – literátku Janu Bodnárovú a dramatika Karola Horáka.

J. Bodnárová debutovala v roku 1990 a K. Horák už v 70. rokoch, no obaja patria k vrcholným predstaviteľom súčasnej slovenskej literatúry (Bodnárová najmä v prozaickej a dramatickej, Horák v dramatickej tvorbe), najmä v oblasti experimentovania s umeleckým tvarom. Ich "viacdomosť" zohrala významnú úlohu aj pokiaľ ide o otázku zachovania continuity slovenskej (nielen rozhlasovej) drámy v prelomových rokoch 1989 a 1990. Čo je pre súčasný stav multimediálne orientovanej kultúry navyše zaujímavé, obaja transponujú svoje prototexty do viacerých médií (predovšetkým divadla, rozhlasu, ale aj televízie). Vo svojej tvorbe využívajú intertextové nadväzovanie, intermedialny presah textov a oscilujú medzi literárnymi druhmi a žánrami, ale aj medzi druhmi umení.

1. Jana Bodnárová sa narodila 21. júna 1950 v Jakubovanoch, okr. Liptovský Mikuláš. Vyštudovala dejiny umenia na FF UK v Bratislave, vyše desať rokov pracovala ako pamiatkárka. V súčasnosti žije v Prešove i Košiciach a pôsobí ako spisovateľka a historička umenia v slobodnom povolaní.

Knižne debutovala zbierkou krátkych próz s fenoménom tajomstva *Aféra rozumu* (1990), za ktorú získala cenu Ivana Krasku. Po nej nasledovali ďalšie prozaické knihy (zbierky poviedok *Neviditeľná sfínga*, 1991; *bleskosvetlo/bleskotma*; *Závojovaná žena*, obe 1996; *2 cesty*, 1999; *Tiene papradia*, 2002; novela *Z denníkov Idy V.*, 1993; *Insomnia*, 2005, nominovaná na cenu Dominika Tatarku), básnické knihy (poéma *Terra nova*, 1991; zbierka básní *ŠE – PO – TY*, 1995; piesňové texty *Blíženci*, 2000, vydané pod menom Johanna Blum), eseje, rozhlasové i divadelné hry a texty, tendujúce k experimentálnym postupom, v ktorých podáva subjektívny obraz vnímania vonkajšieho sveta.

Pre deti napísala sedem rozprávkových kníh: *Roztrhnuté korálky* (1995), *Dievčatko z veže* (1999, slovenským výborom YBBY nominovaná na cenu UNESCO), *Malí, väčší, ešte väčší* (2000), *Barborkino kino* (2001), dvojjazyčnú knihu *Čo som videla při jazere / Was ich am See zu Sehen bekam* (2003, reprezentovala Slovensko na Medzinárodnom veľtrhu kníh pre deti v Bologni), ktorú medzinárodná knižnica pre deti a mládež publikovala vo svojom výberovom katalógu kníh z celého sveta *The White Ravens* v r. 2003 a *Moja prvá galéria* (2005). Najnovšou je dvojjazyčná slovensko-francúzsky kniha pre deti *Ako sa Ema prestala báť / Comment Emma a cessé d' avoir peur* (2007, vyšla i česko-anglicky).

Ako výtvarníčka a divadelníčka sa príležitostne venuje tvorbe videoperformancií, prezentovaných na umeleckých podujatiach v celej Európe. Slovenská televízia odvysielala dva televízne filmy podľa jej scenárov (*Smutný valčík*, 1997 a *Fragmenty z malomesta*, 2000).

Podstatnú časť jej literárnych aktivít tvorí dramatická tvorba. Dramatické texty *Kozoroh*, *Nohy* a *Spiace mesto* vyšli ako súkromné tlače r. 1990. V r. 2001 vyšla v zborníku *Dráma 2000 Sobotná noc*, ktorú našťudovalo rusínske Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove (2003) a jej preklad do francúzštiny pripravuje Divadelný ústav v Bratislave. Divadelná hra *Lampiónový sprievod* bola preložená do angličtiny (in *Contemporary Slovak drama*) a v slovenčine vyšla časopisecky (*Romboid* 2002). Za hru *Kurz orientálneho tanca* získala 1. miesto v celoslovenskej súťaži DRÁMA 2004.

Už z predchádzajúceho je zrejmé, že autorku láka nový tvar, akési "...mentálne dobrodružstvo"¹. Vo svojej tvorbe s potešením využíva intertextové nadväzovanie, intermediálny presah textov, osciluje medzi literárnymi druhmi a žánrami, ale aj medzi druhmi umení. Napr. z monodrámy *Ona*, 2002 (vnútorného monológu staršej ženy, bývalej šičky v textilnej fabrike, poznačenej z detstva odchodom matky, zneužitím vychovávateľom či neprejavenu láskou otca) vznikla divadelná hra *Lampiónový sprievod*, obohatená o ďalšiu ženskú postavu – Čiňanku zo 17. stor. Autorka cez časopriestor spojila dve ženy, aby vynikla archetypálna konštantnosť v ich osudoch. Viacero próz transponovala do dramatickej podoby (napr. už uvedený scenár televízneho filmu *Fragmenty z malomesta* vznikol dramatisáciou vlastnej pôvodnej poviedky, réžia P. Mikulík) a niektoré dramatické texty majú divadelnú i rozhlasovú verziu (napr. i vyššie spomínaná hra *Ona*).

V oblasti drámy sa najväčšmi rozvinula jej spolupráca so Slovenským rozhlasom (o. i. aj pre promptnejšiu realizáciu, čo je pre autorku veľmi stimulujúce, ale aj preto, že poetika a jazyk jej dramatických textov vyhovujú akustickému médiu). Slovenský rozhlas doteraz realizoval 11 jej pôvodných rozhlasových drám pre dospelých i pre deti a mládež. V ďalšej časti sa preto pokúsim o sondáž, o čiastkovú analýzu a prezentovanie tematickej a problémovej bázy, poetiky a typológie tejto špecifickej kategórie dramatickej tvorby autorky.

¹ Z rozhovoru s J. Bodnárovou, 3. 2. 2006, literárna kaviareň Balada, Prešov.

Tematickú a problémovú bázu drám J. Bodnárovej tvoria extrémne situácie, problematické vzťahy rodičov a detí – najmä matky a dcéry, ktoré sú ambivalentné, konfliktné a komplikované (napr. *Prípad*, 2000; *Narciska*, 1996, bratislavské štúdio), ale aj problém smrti a samoty v rôznych modifikáciách. Vo svojich drámach odhaľuje problémy, vnútorné i vonkajšie konflikty ženských protagonistiek rôznych vekových kategórií. Sústreďuje sa na napäté, hraničné, niekedy až patologické situácie a vzťahy, ktoré, použijúc parafrázu spisovateľky, porciujú myšlienky na ostré kúsky [3]. Mnohé z jej ženských postáv mučia vlastné myšlienky, bolestné spomienky.

Medzigeneračné problémy, komplikované vzťahy rodičov a detí tvoria dramatický konflikt rozhlasových hier *Prípad*; *Narciska*; *Hra pre dva hlasy*, melanchóliu a piesne, *Starec a počítačový chlapec* (1995).

Vonkajší rámec rozhlasovej hry *Prípad* (2000) tvorí detektívna zápleтка. Súkromného detektíva si najala žena, ktorá pátra po svojej nezvestnej dcére. Dej má viacero obrátov – žena chce, aby jej detektív ukázal fotografie mŕtvych mladých žien, pretože je presvedčená, že jej dcéru niekto zavraždil. Na jednej z nich ju naozaj zbadá, no dozvedá sa, že spáchala samovraždu. Cez toto povrchové detektívne napätie je vyjadrená retrospektívnymi postupmi spleť zložitých a napätých vzťahov medzi matkou a dcérou. Autorka ozrejmjuje motiváciu: "...verím na determinovanie detstvom. Aj v tejto hre sú záblesky spomienok na isté (konfliktné) situácie, ktoré mala s dcérou v detstve. Matka trpí výčtkami svedomia za svoj chlad a krutosť k dievčaťku, že dcérin život zauzlika ona. Sebaobviňovanie chce vyústiť až k sebazničeniu"².

Hra pre dva hlasy, melanchóliu a piesne (2005) je príbeh inšpirovaný Mahlerovou symfóniou a vyrozprávaný do hudobnej koláže. Je drámou matky a dcéry, ktoré spája osudové nedorozumenie v ich vlastnom vzťahu, ale aj osudová láska k mŕtvemu dieťaťu. Práve preto tretiu rolu majú Mahlerove Piesne o mŕtvych deťoch. Až vo chvíli, keď sa jedna pred druhou priznajú, ako obe na mŕtvom postihnutom chlapčekovi stále lipnú, dokážu sa na krátku chvíľu vzájomne zblížiť.

V rozhlasovej hre pre mládež *Narciska* (1996, preložená do angličtiny) je zobrazený povrchný vzťah dcéry a matky. Dcéra, módna návrhárka, pohltaná banálnosťami sveta šoubiznisu, je zahľadená do seba a k matke sa správa cynicky. Až ťažká choroba matky (ochorenie na rakovinu) ich zblíži. Invenčný je kompozičný princíp kondenzácie času a spôsob pseudokomunikácie: matka a dcéra spočiatku o chorobe nehovoria. Ale prostredníctvom telefónneho záznamníka (čo umožňuje aj rýchle posuny v čase) sa zdôverujú tretej osobe, matkinej sestre, opernej speváčke, ktorá je na zahraničnom turné.

Centrálnou témou, prítomnou azda v každej dráme J. Bodnárovej, je okrem smrti aj samota, resp. osamelosť v rôznych modifikáciách. Osamelosť ako životný pocit postáv (napr. *Osamelosť dvoch izieb*; *Ona*) alebo samota ako vedomá izolácia od okolia (napr. *Mlčanie Emilky D.*) sú prítomné už v rozhlasovom debute *Osamelosť dvoch izieb* (1990). Staršia vdova, ktorá sa zhovára so svojim mŕtvym mužom, prenajíma v zdedenom kaštieli izbu mladšej žene. Tej zomrela dcérka (na nevyliciteľnú chorobu) a z depresívnych stavov sa pokúša dostať tak, že píše pamäte, aby sa oslobodila od mučivých spomienok. Z hľadiska štruktúry textu je zaujímavý polyfonický princíp – kvázidialóg žien (striedanie vnútorných hlasov z dvoch izieb), ktorý sa mení na reálny dialóg vo chvíľach ich vzájomnej komunikácie pri stretnutí v identickom priestore jednej izby. Vyjdenie zo samoty a zblíženie je však len čiastočné, pretože každá z nich to pravdivé o svojom živote tají (účinnosť zvyšuje konfrontácia dvoch rovín – reálneho dialogického rozhovoru a myšleného vnútorného monológu).

V rozhlasovej hre pre mládež *Mlčanie Emilky D.* (1993) prežíva samotu (ako únik) citlivé dievča, na ktoré mama nemá čas. Dcéra je stále sama, a preto si píše denník, dokonca radšej

² Z rozhovoru s J. Bodnárovou, 3. 2. 2006, literárna kaviareň Balada, Prešov.

píše ako rozpráva. Mama s ňou odmieta hovoriť o otcovi, o ktorom Emilka nič nevie. Tichá vzbura dcéry vrcholí tak, že odmieta s každým verbálne komunikovať.

Samota a osamelosť sa v hrách navonok prejavujú v neschopnosti komunikácie s inými, v narušení sociálnych vzťahov, ale aj v túžbe ich prekonať. Dokumentuje to citovaný fragment textu z rozhlasovej hry *Tancovanie v kruhu* (1998): “Možno svet ľudí skutočne speje do autistickej spoločnosti. Každý v nej bude hlboko zavretý v sebe samom, neschopný, neochotný komunikovať s inými, ešte tak cez počítač. Rýdže, priame stretnutia budú udalosťou podobnou vrúcnemu modleniu”³.

V niektorých drámach “presakuje” na povrch aj sociálna problematika.

Interview (1992) je reakciou na spoločenské a politické zmeny v r. 1989. Manželský pár intelektuálov spomína na dobu totality, v ktorej boli obaja perzekvovaní. Dráma síce vypovedá o spoločenských udalostiach, ale znova cez subjektívny, intímny príbeh manželskej dvojice. J. Bodnárová o autorskom zámere konštatuje: “Aj keď som...velký intimista, v posledných hrách presakujú v životoch mojich postáv aj sociálne problémy. Už ich nechcem tak hermeticky zavierať pred svetom, v akom žijeme, chceme to tam dostať vyslovene programovo”⁴.

Sociálna téma je evidentná aj v rozhlasových drámach *Tancovanie v kruhu* – téma utečencstva alebo *Kto klope na dvere?* – téma násilia. Kreovanie aktuálnej spoločenskej témy má modelové črty.

V hre *Tancovanie v kruhu* (1999, prémia Literárneho fondu za najlepší text na Festivale pôvodnej slovenskej rozhlasovej hry v Bojniciach v r. 1999) dominuje dramatická situácia utečencov (nekonkretizuje sa odkiaľ a kam utekajú), ktorí sa zastavili v hoteli v bližšie neurčenom meste. V jednotlivých sekvenciách sa odhaľujú osudy ľudí, ktorí prežívajú pocit neistoty, vykorenenosti, blúdiacich v kruhu (matka, ktorá lipne na svojom dieťati; muž, ktorý sa nechce – bojí – viazať k druhým, a preto radšej píše; starena, ktorá sa po smrti dcéry a syna stala alkoholičkou; mladý pár, ktorý hľadá záchranu jeden v druhom a jediný po vpáde polície do hotela neuteká s ostatnými ďalej, ale ostáva na parkete tancovať tango).

Rozhlasová hra *Kto klope na dvere?* (2005) je zasa drámou troch unesených a uväznených žien. Sujet tvorí dramatická situácia vrcholu konfliktu a nevedno, k akému rozuzleniu vlastne dôjde a či vôbec. Podstatná je neriešiteľná situácia, do ktorej sa postavy dostali a jej prežívanie. J. Bodnárová spresňuje: “Vôbec nevysvetlím, kto a prečo ich uniesol. Sú v zavretej miestnosti a teraz sa musia vyrovnáť s touto situáciou. A vyrovnávajú sa s ňou tak, aby si zachovali integritu myslenia a citu, aby sa nezbláznili, že sa hrajú hru na spomienky. Ale dominantný je... moment neustáleho ohrozenia...”⁵ Autorka vyjadruje súčasný socio-spoločenský, socio-politický pocit, len je zašifrovanejší a hlbínnejšie ponorený, vyhýba sa plagátovému traktovaniu témy.

Spisovateľské skúsenosti poetky a prozaičky vnáša J. Bodnárová aj do dramatickej tvorby. Výsledkom je, že z hľadiska dramatickej štruktúry píše rozhlasové hry (a platí to aj pre drámu určenú na javiskovú realizáciu, resp. filmovú) s epicko-lyrickou štruktúrou. Dramatickosť je neustále narúšaná. Epický princíp je prítomný v existencii rozprávača, najčastejšie jednej z postáv, zväčša protagonistu, ktorý retrospektívne reflektuje predchádzajúce udalosti. Aj preto je pre štruktúru drám typické časté využívanie monologickej formy. Rozprávač navyše vnáša do štruktúry rozhlasovej hry formou deskripcie kondenzované vizuálne podnety – opis prostredia, postáv a pod.

Z typologického hľadiska ide o rozhlasové drámy introvertného typu. Sú to reflexívne, poetické hry, v ktorých dominujú psychologizujúce aspekty vonkajších udalostí (vnútorný dej), introspekcia, evokovanie citov a predstáv s dôrazom na hlboký ponor do človeka, do vnútorného

³ Scenár rozhlasovej hry *Tancovanie v kruhu*, 1999.

⁴ Z rozhovoru s J. Bodnárovou, 3. 2. 2006, literárna kaviareň Balada, Prešov.

⁵ Z rozhovoru s J. Bodnárovou, 3. 2. 2006, literárna kaviareň Balada, Prešov.

zmyslu dramatických dejov. Ide teda o komorné, intímne diela (napísala niekoľko monodram – napr. *Ona; Stratený môj brat*, 2004), so zmyslom pre dramatickú skratku [9]. Ich lyrickosť spočíva v básnickom, metaforickom jazyku, výtvarnej vizuálnosti, ale i v osobitej forme nesujetovosti a meditatívnosti ako spôsobe nazerania na svet a zvýznamňovania maličkostí

Bodnárovej dramatické texty tendujú k experimentálnym postupom, v ktorých podáva subjektívny obraz vnímania vonkajšieho sveta. Nesujetovosť rozhlasovej drámy je však iná ako u K. Horáka. Kým Horák je autorom dynamickej akcie (dominantný dramatický princíp), Bodnárová sa radí do skupiny tých rozhlasových dramatikov, ktorí väčšmi pracujú s epickými postupmi a sujetovosť narúša introspekciou (dominantný lyrický postup).

Napríklad v kompozícii rozhlasovej drámy *Tancovanie v kruhu* (1999) sa výtvarné cítenie autorky transponovalo do osobitého spôsobu vytvárania statických dramatických obrazov – zachytených momentiek v čase. V koncentrovanej, zovretej kompozícii možno zaznamenať jednotu miesta, času a deja. Autorka “*dokáže na obmedzenom priestore načrtnúť najintímnejšie obrazy*” [5: 140]. Dej sa vyznačuje pomalým temporytmom a odohráva sa počas jednej noci. Rozsahovo subtilnejší text sa nečlení formálne na dejstvá alebo výstupy, jednotlivé dramatické obrazy sú radené plynulo, kompozičným faktorom sa stáva akustická zložka – hudba, príp. zvukový efekt a len sekundárne epické prehovory rozprávača. Zvnútornený dramatický konflikt pramení v problémovosti témy – situácii utečencov, ktorí sú odkázaní na pomoc prevádzáčov.

Vzniká tak mozaika zvukových obrazov s výraznou vizuálnosťou a emocionálnym pnutím, špecifickou atmosférou, bez chronologickej sujetovej linky. Uvedené kompozičné postupy pripomínajú filmový scenár, filmovú techniku strihu a pohybu (“švenkovaním”) kamery z jednej situácie do druhej. Fenomén intermediálnosti je tu evidentný.

2. **Karol Horák** sa narodil 13. septembra 1943 v Katarínskej Huti, okr. Lučenec. Absolvoval Filozofickú fakultu UPJŠ v Prešove, kde od roku 1965 pôsobil ako pedagóg, v súčasnosti profesor na Inštitúte estetiky, vied o umení a kulturológie FF Prešovskej univerzity. Bol zakladateľom dnes už legendárneho Študentského divadla pri FF UPJŠ a zároveň jeho hercom, scenáristom, dramaturgom i režisérom, je iniciátorom a spoluzakladateľom festivalu vysokoškolských divadiel, umeleckého prednesu, literárnych autorských i ďalších tvorivých aktivít vysokoškolákov, známeho pod názvom Akademický Prešov. Doménou jeho tvorby sa stalo dramatické umenie.

Literárne debutoval novelou *Cukor* (1977) – pre Slovenskú televíziu napísal scenár k rovnomenému filmu (1977) – a dvojnovelou *Súpis dravcov* (1979). S profesionálnym divadlom spolupracoval od začiatku 70. rokov, keď ako dramaturg DJZ v Prešove upravoval dramatické diela J. Záborského. Výber zo svojich hier uverejnil v knihách *Päť hier alebo Hrdina* menom hra (1990) a *Šesť hier* (1996).

K. Horák sa ako rozhlasový autor uviedol hrou *Kurz cudzieho jazyka* na Festivale pôvodnej slovenskej rozhlasovej hry v Piešťanoch (1981). O štyri roky neskôr získal na tom istom festivale prvú cenu za rozhlasovú hru *Ucho*. Autor do dôsledkov využíva rozhlasové výrazové prostriedky, pozná nosnosť slova a jeho závažnú funkciu v rozhlasovej hre, preto jeho práce poskytujú veľké možnosti tvorivej réžii a hereckej invencii.

K jeho divadelnej dramatickej tvorbe patria:

Džura (1971), *Živý nábytok* (1975), *Tip-top-biotop alebo Blšinec* (1976), *Šu-šu-Šukšín* (1980), *Elementaristika* (1981), *Medzivojnový muž* (1984), *Sizyfos po slovensky* (1985), *Evanjeliom podľa Jonáša (Záborského)* (1987), *Cesta* (1988), *Skaza futbalu v meste K.* (1990), *Apokalypsa podľa Janka Kráľa* (1995), *Nové pokúšanie Antona* (1995), *Nulový bod* (1993), *...príd' kráľovstvo Tvoje* (1996), *Svedectvo krvi* (1997), *La Musica* (2001) A. I. Dobrijanskij, uvedenou v DAD Prešov (2003) a zatiaľ ostatnými divadelnými hrami sú *Spätne zrkadlo* (2005), *Nádherný krásny svet* (2005), *Prachy, žúr a svetlo večné* (2007).

Poetiku a metodiku svojej režijnej práce spracoval v knihách *V ako Válek* (1971), *Slovo, gesto, pohyb, tvar* (1978) a *Slovo, priestor, obraz, tvar* (1981) [11; 15: 100–102; 12: 474; 2: 29].

Tvorba K. Horáka je zo semiologického hľadiska bohatá na fenomény metatextových operácií, intertextových nadväzovaní, citácií a sebacitácií. Od počiatku svojej umeleckej činnosti sa profiloval ako avantgardný a experimentujúci tvorca [13: 209]. Už začiatkom 80. rokov experimentuje na pomedzí prózy, divadelnej i rozhlasovej hry. Väčšina jeho dramatických textov bola uvedená v divadle (v Študentskom divadle FF UPJŠ, ale i na scénach slovenských profesionálnych divadiel) aj v rozhlase [13].

Napr. pri prvej rozhlasovej hre *Kurz cudzieho jazyka* (Slovenský rozhlas štúdio Košice, 1981) Horák vyšiel z vlastnej rovnomennej prozaickej predlohy. Rovnako prozaické východisko (*Medzivojnový muž*) mali paralelne pripravovaná divadelná hra *Medzivojnový muž* (DSNP v Martine, 1984) a úspešná rozhlasová hra *Ucho* (Slovenský rozhlas štúdio Košice, 1985)⁶.

K. Horák v hre *Ucho* inovačne a všestranne uplatnil špecifické prostriedky rozhlasu, priamo v autorskej koncepcii je detailná predstava akustickej podoby prototextu. Inovatívnosť spočívala v nápade využitia percepčnej osobitosti akustického média priamo v tematickom pláne hry (rozhlasovosť vstupuje do celej štruktúry textu) a následne v jeho experimentátorskou a invenčom využití pri zvukovej realizácii tvorivým tímom Slovenského rozhlasu. Kódom umeleckého stvárnenia je totiž samotná audiálna percepcia a sluchová pamäť. Vojnový veterán, bývalý pomocný učiteľ Hlada, ktorý stratil sluch sa lieči vo vojenskom sanatóriu a zo sluchovej pamäte sa mu vynárajú zvukové spomienky. Prostredníctvom nich rekapituluje v komunikácii s vlastným uchom – sluchom (ktoré ako citlivý orgán v druhom sémantickom pláne zohráva funkciu svedomia) udalosti obdobia vojenskej služby, šikanovania nadriadenými a manipulujúcej mašinérie vojnovnej moci, ktorá vojenským drilom a “vymývaním” mozgov robí z ľudí stroje na zabíjanie. Rozhlasová hra zachytáva premenu slabého jedinca z človeka majúceho odpor k vojenským praktikám, oplývajúceho humánnymi zásadami a ideálmi až k ich popretiu tak, že napokon slúži a sám vytvára nezmyselný deštruktívny systém. Dramatický konflikt je budovaný na mravnom a spoločenskom princípe.

“*Priame či nepriame konfrontácie moderných dejov s antickými mýtmi sa stanú jedným z konštantných významových i stavebných princípov Horákovej dramatiky*” [13: 210]. V rozhlasovej hre *Ucho* je však prítomná väčšia konfrontácia kresťanského mýtu s moderným mýtom armády ironickou formou profanácie. P. Palkovič [13: 209] označuje Horáka za autora polemika. Frekvencia ironických, parodických i satirických prvkov, prestupovanie tragických, komických či groteskných tónov vychádza z polemického zamerania jeho tvorby.

Uvedená polemická intencia až zanietenosť sa teda inovatívne prejavuje v téme i v spôsobe jej kreovania, v autorskom rukopise a v rovine estetiky textu. V rozhlasovej hre *Ucho* sú prítomné všetky žánrové odtienky a polemickosť vstupuje aj do paralelného spôsobu komponovania dramatického deja. Ako dominantný na všetkých úrovniach textovej štruktúry sa javí princíp kontrastu.

Nosným prvkom autorovho estetického princípu je využitie estetickej kategórie tragického. Zvlášť pre Horákovu dramatickú tvorbu je príznačná inklinácia k antickej tragédii. Protagonista však nepredstavuje klasického obhajcu hrdinskej koncepcie človeka v antických intenciách. Nie je totiž predurčený na heroické činy. Hladova aktivita, ako fundamentálna vlastnosť tragického hrdinu, je daná zápasom, i keď márnym, o právo na život v zmysle ľudskej dôstojnosti [10: 46]. Tragickosť v zmysle deheroizovaných hrdinov zápasiacich s osudom je evidentná aj v iných autorových drámach.

Zároveň však tragické autor úmyselne narúša a kontrapunkticky umocňuje kategóriou komického. Ako príklad uveďme scénu vyhlásenia branca Hladu za simulanta (Lekárska prehliadka),

⁶ Rozhlasovú hru *Ucho* analyzujeme v dizertačnej práci *Vývinové tendencie pôvodnej rozhlasovej drámy* (so zameraním na Slovenský rozhlas štúdio Košice). Prešov: FF PU, 2006. S. 179–193.

ktorá je podobná situáciám Haškovho Švejka alebo Yossariana J. Hellera. Vyšetrenie lekármi naberá komický až tragikomický ráz, spôsob a najmä jeho výsledok – schopný vojenskej služby – je kreovaný s ostrou iróniou protagonistovej bezmocnosti.

V 90. rokoch sa rozhlasová tvorba K. Horáka rozvinula naplno. V roku 1991 uviedlo košické štúdio rozhlasový experiment, v ktorom prináša do otvoreného priestoru pôvodnej rozhlasovej drámy už v oveľa väčšej miere prvky dekompozície a ďalšie postupy typické pre postmodernú drámu. V stereofonickej rozhlasovej hre hlasov *Poetica axiologica* (pôvodná divadelná verzia *Džura* vznikla v Študentskom divadle FF UPJŠ v roku 1971) je východiskom i cieľom rozhlasovej syntézy zvuk jamy ako akustickej metafory [7: 233].

Rovnako i ďalšie rozhlasové drámy K. Horáka sú späté s inklináciou k fenoménu intermediálnosti a intersemiotickej transformácie, v ktorých autor prostredníctvom akustického média preveruje nosnosť slova a zvuku ako výrazového faktora a zároveň kladie vysoké nároky na realizačný tím i na poslucháča: podobenstvo o “skoku do Európy” *Európa, ó, Európa* (1995), *Chronosov zub* (1999), rozhlasová dráma s historickou témou troch košických mučeníkov *Svedectvo krvi* (1999), *Arbitráž* (2002), sociálne “ladená” *Hrdza* (2004), uvedená v slovenskom i poľskom rozhlase, *Pretrhnuté osídla* (2007) o blahoslavenej rehoľnej sestre Zdenke Schellingovej. Zároveň je autorom rozhlasových monodram *Nulový bod* (1992) a *Spätne zrkadlo* (2004) s aktuálnou témou pracovnej migrácie⁷.

Pre drámy K. Horáka je príznačné, že nie sú komponované na príbehu. Je to obyčajne rad obrazov, metafor, symbolov, mýtov, ktoré navzájom polemizujú, spochybňujú, potvrdzujú i vyvracajú staré známe pravdy. Neutieka sa k psychologizácii, dramatický konflikt buduje na mravnom, spoločenskom či sociálnom princípe. V každej hre sa prejavuje aj jeho znalosť režížných postupov a ich tvorivé využívanie.

Rozhlasové médium autor vníma ako priestor preverovania nosnosti slova, ako hľadanie nových výrazových možností a rozhlasového špecifika. Na rozdiel od niektorých iných dramatikov využívajúcich fenomén intermediálnosti vždy ide o proces intersemiotickej transformácie už na báze prototextu, pretože vychádza z rešpektovania a tvorivého využívania výrazových prostriedkov rozdielnych médií. Aj drámy pôvodne určené a realizované na divadelnom javisku mali po intersemiotickej transformácii autorom vysokú mieru rozhlasovosti.

Teoretická a kritická mediálnej drámy na Slovensku M. Žilková [16] medzi najbyťostnejšie znaky Horákovskej dramatickej poetiky radí originálny pohľad na tradičné hodnoty, komplikované metaforické vyjadrovanie, zložitú kompozíciu, experiment a dekonštrukciu ustálených foriem drámy. Je potrebné poznamenať, že práve Horák na Slovensku už od 70. rokov ako prvý objavoval možnosti postmoderny.

K. Horák je autor, ktorý zámerne pracuje s fenoménom intersemiotickej transformácie v súčinnosti s intertextovým nadväzovaním a medzižánrovým prelínaním. P. Palkovič konštatuje, že “*medzi najcharakteristickejšie prejavy jeho experimentovania, skúmania únosnosti umeleckých žánrov, ich spoločných znakov i špecifik, patrí transponovanie divadelných textov do rozhlasových, ale aj v opačnom garde*” [13: 209].

Na prelome storočí možno v Horákovskej tvorbe zaznamenať príklon k realistickej línii (napr. Vyššie, tam je srdce; Nádherný krásny svet; monodrámy *Spätne zrkadlo*; *Prachy, žúr a svetlo večné*), ale v prípade rozhlasovej hry *Chronosov zub* (1999) a jej divadelnej verzie *La Musica* (DAD, 2001) autor využíva aj časový kód a techniku montáže vybraných dejových sekvencií (fragmentácia), čo sú typicky postmoderné postupy [16: 72].

Štruktúra textu *Chronosov zub* (resp. *La Musica*) sa vyznačuje kompozičným princípom chronologického reťazenia dejových skokov (hranica medzi susednými sekvenciami prináša radikálny zlom, prekvapujúcu situáciu). Konfrontačným a kompozičným motívom – určovateľom

⁷ Teoretickej reflexii rozhlasovej tvorby K. Horáka sa venovali napr. M. Žilková, P. Palkovič vo vyššie citovaných dielach a *Inšitorisová D.* [8].

je totiž čas (tematicky stelesnený v mýtiskej postave Chronosa, ktorý zasahuje do života jednej slovenskej rodiny). Autorovo osnovanie hry vyzdvihuje tento motív a zámerne “deformuje” sujet iba do zdánlivej jednostrannosti. Rýchle strihy v čase, kontrapunktické radenie sekvencií umocňujú motív rýchleho plynutia času (pominuteľnosti) na pozadí motívu večnosti (hudby). Kompozícia hry tak pôsobí ako pulzovanie času. Každý zaznamenaný “úder” (dejová sekvencia) je ako “úder osudu” (zlomová fáza v živote postavy). Kompozícia preto nie je budovaná klasicky v plynulom dramatickom oblúku, čo je príznačné aj pre iné Horákové texty.

Rôznorodosť je príznačná aj pre *jazyk* drám K. Horáka. Na jednej strane sa môžeme stretnúť s textami, ktoré disponujú metaforickým jazykom, na druhej strane s textami, ktoré kopírujú živú hovorovú reč, s úsečnými, kondenzovanými replikami. Aj v rámci jedného dramatického textu sa často pohybuje v rozpätí civilného, živého, neraz drsného jazyka a metaforickosťou vyjadrenia, čo je zároveň jedna z výrazných tendencií jazyka súčasnej slovenskej rozhlasovej drámy.

Súhrnne je pre jazyk rozhlasových drám K. Horáka charakteristická sémantická rovnocennosť slovesnej zložky dramatického textu so zvukovými komponentmi (hudby a zvukových efektov), práca s priestorovými a stavebnými dimenziami slova, významotvorná a akčná sila replík, vhodných na samostatnú existenciu v akustickom priestore rozhlasového média.

Už len dodajme, že pre tvorbu K. Horáka je navyše príznačné, že jeho autorský rukopis smeruje k **polysémantickosti** a **polyfónnosti**, **metaforickosti** na vertikálnej sémantickej osi drámy.

Z typologického hľadiska píše Horák drámy s dominantným **dramatickým princípom**. Dramatická akcia je vybudovaná z dialogických replík, no v menšej miere využíva i ďalší stavebný jazykový prostriedok – monológ. Typické pre jeho autorskú poetiku je, že štruktúra textovej zložky sa vyznačuje prelínaním **extrovertných** aj **introvertných** dramatických postupov, pretože exponuje vonkajší dej, rozvíja horizontálnu dejovú líniu, ale vďaka zväčša polyfónnej kompozičnej štruktúre, dôrazom na ponor do vnútorného zmyslu dramatických dejov (avšak bez psychologizácie) posilňuje aj vertikálnu zatextovú rovinu.

Kým u K. Horáka je častejšia obojstranná transformácia prototextu do javiskovej verzie i akustickej rozhlasovej podoby (v rôznom poradí), u J. Bodnárovej je evidentnejší príklon k rozhlasovej dráme (popri veľmi plodnej prozaickej literárnej činnosti).

Jana Bodnárová a Karol Horák patria k výrazným autorom slovenskej rozhlasovej dramatiky po roku 1989. Svojou invenčnou tvorbou výrazne ovplyvnili a posunuli možnosti pôvodnej slovenskej (rozhlasovej) drámy.

-
1. *Andričíková M.* O počúvaní srdcom // *Bibiana*. 2005. Roč. XII. Č. 2. S. 37–39.
 2. *Beňová J., Šimko J.* Katalóg súčasných slovenských dramatikov. Bratislava: Divadelný ústav, 2006.
 3. *Bodnárová J.* *Insomnia*. Bratislava: Aspekt, 2005.
 4. Bulletin XIX. Festivalu pôvodnej slovenskej rozhlasovej hry. Bratislava: Slovenský rozhlas, 2005.
 5. *Cviková J.* *Nespavosť Jany B* // *Bodnárová J.* *Insomnia*. Bratislava: Aspekt, 2005. S. 140–141.
 6. *Harčariková P.* Pedagogická komunikácia (recenzia) // *Slovo o slove* (14): zborník Katedry komunikačnej a literárnej výchovy Pedagogickej fakulty Prešovskej univerzity. Prešov: PF PU, Katedra komunikačnej a literárnej výchovy, 2008. S. 316–318.
 7. *Himič P.* Akustické kódy v literárnom texte // *Slovenské divadlo*. 1999. Roč. 47. Č. 2–3. S. 230–232.
 8. *Inštorisová D.* Rozhlasová tvorba Karola Horáka // *Vplyv globalizácie na mediálnu kultúru*. Nitra: UKF, 2006. S. 81–84.
 9. *Karvaš P.* *Rozhlasové umenie vo veku televízie*. Bratislava: Slovenský rozhlas, 1992. S. 55–61.
 10. *Marušinová M.* *Vnímať svet ušami*. [Diplomová práca.] Košice: FF UPJŠ, 1995.

11. *Maťovčík A. a kol.* Slovník slovenských spisovateľov 20. storočia. Vyd. Spolku slovenských spisovateľov v Bratislave a Slovenská národná knižnica v Martine, 2001.
12. *Mrlían R. a kol.* Encyklopédia dramatických umení Slovenska. [1. a 2. diel.] Bratislava: Veda, 1989.
13. *Palkovič P.* Rozhlasové štúdio Karola Horáka // Slovenské divadlo. 1999. Roč. 47. Č. 2–3. S. 209–220.
14. *Sláviková Z.* Umenie ako špecifický prostriedok humanizácie človeka // Zborník z vedeckej konferencie "Perspektívy rozvoja vzdelanosti v kontexte spoločenských premien a pri vstupe do 21. storočia". Prešov: FHPV PU, 1998. S. 167–170.
15. *Žilková M.* Dráma v audiálnej tvorbe. Bratislava: Enigma jr., 1995.
16. *Žilková M.* Výhry a prehry mediálnej drámy. Bratislava: Slovenský rozhlas, 2004. Archív Slovenského rozhlasu, štúdio Košice.

**MEDIAL FORMS OF MODERN SLOVAK DRAMA
(JANA BODNAROVA, KAROL HORAK)**

Adela MITROVA

*Preshov University in Preshov,
Faculty of Education,
Institute of Research into Children's Language and Culture,
17. novembra st., 1, 08001 Preshov, Slovak Republic
tel. (0042 151) 747 05 60, e-mail: adelam@unipo.sk*

In our paper we have tried to introduce two of contemporary slovak authors – the writer Jana Bodnarova and the dramatist Karol Horak, both from their debut (Bodnarova in 1990, Horak in seventieth) work with the phenomenon of intermedia. For contemporary state of multimedia culture is most interesting, that both transpose their prototext to multiple media (mainly theatre, radio and television). J. Bodnarova and K. Horak count among the best contemporary slovak writers. Their multidimensional creation had the crucial function in the question about the continuity of slovak (not only radio) drama in the rupture years – 1989/1990.

Key words: slovak drama, Jana Bodnarova, Karol Horak, phenomenon of intermedia, multidimensional creation.

**СОВРЕМЕННАЯ СЛОВАЦКАЯ ДРАМА В МЕДИА
(ЯНА БОДНАРОВА, КАРОЛ ГОРАК)**

Адела МИТРОВА

*Пряшевский университет в Пряшеве,
педагогический факультет,
кабинет исследования детской речи и культуры,
ул. 17 ноября, 1, 0800, Пряшев, Словакия,
тел. (0042 151) 747 05 60, e-mail: adelam@unipo.sk*

В данной статье мы сделали попытку представить творчество двух современных словацких авторов – писательницы Яны Боднаровой и драматурга Карола Горака, начиная от их дебютного произведения (Боднаровой в 1990 г. и Горака в 70-х годах) –

в его связи с феноменом медиа. Для современного состояния мультимедийной культуры наиболее интересным является то, что эти авторы переносят свой первичный текст в разные медиа (преимущественно в театр, на радио или телевидение). Я. Боднарова и К. Горак принадлежат к наиболее известным современным словацким писателям. Их многомерные произведения имеют ключевое значение для целостности словацкой драмы (не только ее радио-версий) и в переломные 1998–1990 гг.

Ключевые слова: словацкая драма, Яна Боднарова, Карол Горак, феномен интермедий, многомерные произведения.

Стаття надійшла до редколегії: 15.10.2008

Прийнята до друку: 25.12.2008