

Žemberová, Viera

K postmoderným postupom v tvorbe Karola Horáka

Slavica litteraria. 2012, vol. 15, iss. Supplementum 1, pp. [71]-78

ISSN 1212-1509 (print); ISSN 2336-4491 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125465>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VIERA ŽEMBEROVÁ

K POSTMODERNÝM POSTUPOM V TVORBE KAROLA HORÁKA

Abstrakt

Prozaik, dramatik, režisér, upravovateľ iných autorských textov Karol Horák patrí medzi tvorcov prozaických a dramatických textov, ktoré majú výrazne mravnú pointu. Je to autor, ktorý tvorí vo viacerých literárnych druhoch a žánroch, ale pracuje s rovnakým problémom: Sústreďuje sa na jednotlivca v krízovej situácii, keď sa musí rozhodnúť, alebo konať. S postmodernými postupmi vo svojej tvorbe začínal v 70. rokoch minulého storočia, predovšetkým v textoch pre javiskovú realizáciu, kde experiment v priestore bol dominantný. Podstata Horákovej metódy v postmodernej koncepcii jeho tvorby sa spája s narátorom, konfliktom a kompozíciou textu.

Abstract

On Postmodern Approaches in Karol Horák's Writings

Being a novelist, playwright, director and adapter of other authors' texts, Karol Horák belongs to the creators of prose and dramatic texts which have a significant moral punch line. He is the author using different genres, but dealing with the same problem. He concentrates on the individual in a crisis situation in which he/she has to make a decision or act. It was in the 1970s, when the author started applying postmodern methods to his works, primarily to the texts for staging, where the experiment in space was dominant. The essence of Horák's method in a postmodern conception of his writings is connected with a narrator, conflict and text composition.

Kľúčové slová

autor ■ postmoderna ■ dráma ■ próza ■ teória textu ■ genológia

Key words

author ■ postmodernism ■ drama ■ prose ■ text theory ■ genology

Autorská genéza Karola Horáka (nar. 1943) má v slovenskom kultúrnom a literárnom živote svoje počiatky na prelome dvoch desaťročí, ale naplno dáva o sebe vedieť od šesťdesiatych rokov. Zmysel pre slovo premenené na časové a priestorové súvislosti „akcie“ (premena deja prostredníctvom pohybu), na jeho „konania sa“ (vývin aj v bode statického upevnenia deja) a „tvorbu“ významov, čo sa však nedotknú (nesúbežné dialógy), alebo sa navzájom podmieňujú (psychologicky pointované monológy) znamená, že sa autor od počiatku

zaujíma o synkretizmus tak v druhovej, ako aj v žánrovej skladbe textu, ale aj pri jeho priestorovej „realizácii“¹.

Dvojrola, teda aj dvojdomovosť autora – rozprávač prozaického príbehu a súčasne dramatik Karola Horáka – vedú autora k tomu, aby si rešpektoval skutočnosť, že latentne zotrúva na ohraničenom pôdoryse slova, jeho významu a pri jeho nazeracom konotáte, nech sa jeho texty, prozaické či dramatické, akokoľvek prechylujú od konvencie svojho znaku do roviny všestranne experimentujúcich² možností slova v priestore a čase...

Všetko, čo môže autorsky Karola Horáka zaujať, súvisí s pohybom (presuny, cesta, útek, putovanie, hľadanie, očakávanie) a s časom³ (nerešpektuje jeho chronológiu). Aj preto, lebo mu poskytujú svojou „konvenčnosťou“, univerzalizmom, svojou nevyučiteľnosťou z jestvovania a z prirodzeného chodu dejov ľudských predovšetkým vhodný „priestor“, v ktorom všetko, čo pôsobí ako prirodzené, dané, všedné či dokonca konvenčné, pre neho vlastne normálne, môže autor „zrušiť“, či postupne „rušiť“ a prevrstvovať ho podľa svojho modelového kľúča na druh, žáner, tému a problém⁴, do nových kompozičných či sujetových „štruktúr“ aj všetko to, čo sa v expozícii javí ako normálne a do takých súvislostí, aby sa prejavili vo svojom súznení výrazne dramaticky.

Napätie v Horákovej práci s prozaickým textom⁵, či dramatickým literárnym textom⁶ nevstupuje do textu samoúčelne. Napätie z interiéru či exteriéru témy

1 Viliam Marčok: *V poschodovom labyrinte. Viliam Marčok o postmoderne v slovenskej literatúre*. Bratislava: Literárne informačné centrum 2010. ISBN 978-80-8119-024-7. Kapitola II: Z katalógu textového režimu slovenskej postmodernity, s. 83–169.

2 Vincent Šabík: Podoba smrti v postmodernej próze. In: *Od moderny k postmoderne*. Editor Tibor Žilka. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. Fakulta humanitných vied 1997. ISBN 80-8050-122-X. K javu synkretizmu, hovorí o žánrovom, sa V. Šabík stavia ako k amorfizmu postmodernej literatúry, s. 113.

3 Milan Šútovec: *Časová situovanosť rozprávania a rozprávaného a jej dosah na estetickú organizáciu epického textu*. In: *Súradnice literárneho diela*. Bratislava: Tatran. Edícia Okno 1986, s. 284–303.

4 František Miko: *Analýza literárneho diela*. Bratislava: VEDA 1987. *Teória umeleckého diela. Literárnovedné a spoločenskovedné súvislosti, vzťahy a doklady*. Ed. Viera Žemberová. Prešov. Filozofická fakulta Prešovskej univerzity 2007. ISBN 978-80-8068-610-9. *Genologické a meziliterárne štúdie. Priesečníky vedy a umenia*. Ed. Viera Žemberová. Prešov. Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove 2009. ISBN 978-80-8068-964-3.

5 Karol Horák: *Cukor, Súpis dravcov, Kurz jazyka*.

6 Súborné vydania Horákových Päť hier, Šesť hier a ďalšie. Tibor Žilka: *(Post)moderná literatúra a film*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. Filozofická fakulta. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie. V Úvode pripomína svoje riešenie problému postmodernity v genologickej a recepčnej relácii takto: „Vcelku sa totiž v období postmodernity zo vzťahu realita – text ťažisko tvorby presúva na vzťah text 1 – text 2, čiže nový text sa viaže na starší text, prípadne viac textov. /.../, preto postmoderna zámerne využíva na dosiahnutie svojich umeleckých cieľov medzitéxtové nadväzovanie, t. j. citátovosť, resp. intertextualitu; táto forma postmodernity dominuje /.../ aj v dramatickej tvorbe K. Horáka (...príd' kráľovstvo Tvoje...), kde autor podrobuje umeleckej kritike či prehodnoteniu L. Štúra, jeho život i celoživotné dielo“, s. 10.

v texte Karola Horáka nevzniká, ono doň vstupuje ad hoc, pretože sa viaže na konkrétnu postavu, jasne ohraničene konfliktnú situáciu, prijateľne vyslovený problém, ba ani sujet sa nemení po celý rozprávačov čas⁷, či dramatický čas.

Kríza v najrozličnejších súvislostiach a najnečakannejších väzbách tvorí pôdorys prozaických a dramatických literárnych textov Karola Horáka. Jav kríza sa viaže na mravné a existenciálne zázemie⁸ všetkých akcií a sujetov postavy, s ktorými autor „pracuje“. Skutočnosť, že sa bez ohraničení, vždy synkreticky pohybuje medzi druhom a žánrom, mu dovoľuje prózu, či drámu meniť na „plastický“ tvar, na vizualizovanú akciu, v ktorej do noetiky a sémantiky textu ako rovnocenné komponenty vstupujú zmysly a emócie: sú rovnocenné literárnej postave ako aj príjemcovi (čitateľ, divák). Pritom vedome obchádzame realizačný činiteľ Horákovho dramatického literárneho textu (dramaturg – režisér – herec alebo interpretátor)⁹.

Do poetiky a stratégie krízy v Horákovom chápaní mozaikového (montovaného a demontovaného) „príbehu“ v epickom či dramatickom literárnom texte patrí aj intertextualita ako podstatná kompozičná súčasť jeho práce s priestorom, časom a fabulou. Reálne jestvuje možnosť naznačiť tri aplikácie tohto postupu v textoch Cukor (epický text) – Medzivojnový muž (dramatický text pre javisko) – Kurz cudzieho jazyka (rozhlasová stereohra).

Intertextuálnosť, intertextualitu¹⁰ neponecháva však Karol Horák iba v rovine kompozičnej organizácie práce s priestorom. Naopak, intertextualitu v kompozícii epického (novela Cukor) či dramatického literárneho textu (stereohra Kurz cudzieho jazyka) ako celku sémantizuje, využíva jej diferenciačnú priepustnosť medzi dynamickým (pohyb, akcia dopredu) a statickým (reflexia o dokonanom, uplynulom) komponovaní jednotlivých častí do vyššieho morfológického a sémantického celku (tvaru).

Karol Horák texty *Kurz jazyka*¹¹ (próza, 1979) a *Kurz cudzieho jazyka*¹² (rozhlasová hra, 1981) viaže na rovnakú „príbehovú“ rovinu postavy muža (bez

⁷ Nora Krausová: *Postava, akcia, rozprávač. Základy epiky*. In: *Súradnice literárneho diela*, Bratislava: Tatran. Edícia Okno 1988, s. 75–135.

⁸ Jean-Paul Sartre: *Existencializmus je humanizmus*. Preložil Ján Švantner. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1997. ISBN 80-220-0775-7. Tibor Žilka: *Existenciálna a palimpsestová próza*. In: *Od moderny k postmoderne*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. Fakulta humanitných vied 1997. ISBN 80-8050-122-X, s. 71–92.

⁹ Božena Čahojová-Bernátová: *Pútnici a tuláci v umení 20. storočia*. Bratislava: Tatran – Vysoká škola múzických umení 2009. ISBN 978-222-0567-2. Kapitola Horákovy postavy na ceste od seba k iným, s. 164–171. Vladimír Štefko: *Zápas o tému, zápas o tvor*, s. 195–206. Karol Horák: *Päť hier alebo Hrdina menom hra*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1990. ISBN 80-220-0027-2.

¹⁰ Tibor Žilka: *Intertextualita ako znak postmodernity*. In: *Tibor Žilka: (Post)moderná literatúra a film*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. Filozofická fakulta. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie 2006. ISBN 80-8094-041-X, s. 15–24.

¹¹ Karol Horák: *Kurz jazyka*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1979.

¹² Karol Horák: *Kurz jazyka*, rozhlasová hra (1981). Stereohra. Československý rozhlas, štúdio Košice.

mena), ktorý prichádza (útek z mesta pred zlým zážitkom) do podnikovej chaty (uzavretý priestor) medzi účastníkov (spolupracovníci) rýchlokurzu cudzieho jazyka (päť dní) preto, aby získal novú kvalifikáciu (starý jazyk – nový jazyk), odstup od toho, čo jeho pamäť nevie objektívne spracovať (kto môže za smrť jeho priateľa), ustálil si svoj vzťah k novej situácii (je vrah?, je vinný?) a našiel svoje nové Ja (žena: raz ako erotická túžba voči akejkolvek žene, ktorú označuje za Ildiko, po druhý raz ako citová trauma voči reálnej Ildiko, ktorá ho odmietla).

Keď vyšiel *Súpis dravcov* v roku 1979, uviedol Karol Horák viacero autorských inštrukcií v „autorskej charakteristike vlastného diela“ na prebale vydania dvoch próz *Súpis dravcov* a *Kurz jazyka*, medzi nimi tieto: zaujíma ho intímny vzťah medzi autorom a čitateľom, tieto prózy sú v rukopise staršie ako jeho debut *Cukor* (1977), v nich sa „vznáva zo svojho vzťahu k životu (tomu privátnemu, ale i spoločenskému), ktorého krajné póly tvoria intimita individua a jeho spoločenská aktivita“, ba i to, že sa „očami mladých hrdinov pomenúva špecifická skúsenosť sveta i zo sveta“.

O nedopovedanom následku z prechýľovania sa od jednotlivosti (Ja) po celok (My, Oni) a späť azda najpodstatnejšie vypovedá práve Horákova prozaická a dramatická literatúra tým, že zo všednosti človeka (matka, fotograf, učiteľ, priateľ, žena...) formuje najdramatickejší stret skutočnosti a predstavy, danosti a možnosti, odvahy a podlosti.

Rozhlasová hra¹³ má s drámou spoločný jazyk, je „najrýdzejším slovesným umením“, disponuje pri komunikácii s mológom a dialógom, lebo nimi navodzuje „vnútornú rozpornosť“, „dejovnosť“ a „buduje postavu“ ako súčasť „formy rozhovoru“, ktorá má k dispozícii predstavivosť („obrazotvornosť“) svojho poslucháča a jeho „sluchovú pamäť“. Rozhlasová hra pracuje so „skratkou“, ktorá v podstate nelimituje umelecký text a dramatický literárny text.

Kurz jazyka a *Kurz cudzieho jazyka*¹⁴ majú tri dotykové miesta, ktoré súčasne tvoria pevnú os po horizontále deja prózy aj rozhlasovej hry: komentátor (priebeh vzdelávania sa v novom jazyku), muž Ja¹ (rekonštrukcia zvnútra toho, čo bolo „včera“ v meste) a muž Ja² (konštrukcia toho, čo by mohlo byť pri pohľade na mesto zvrchu). Priestor (chata, mesto, kabinet) znamená v Horákovom konštrukte vyčlenenú istotu, s ktorou sa postava dokáže vyrovnáť tak, že vylúči tlak priestoru na svoje mravné vedomie. Keď autor navodí pre svoju postavu situáciu, že musí reagovať na tlak zvonku, na svoje osobné vnútro (za-

¹³ Peter Karvaš: *Rozhlasová hra ako text*. Slovenská literatúra, 36, 1989, č. 3, s. 205, 209, 214.

¹⁴ Jav kríza uvoľňuje prejavy totality, manipulácie, krutosti, nadhodnocovania a ich priame opaky, ktoré vženú subjekt do ohraničeného priestoru, ten dokáže vyjadriť, zastúpiť a naplniť jazyk. Pozri Peter Kondrila: *Hodnoty a postmoderna*. Bratislava: Iris 2010, s. 89–104. ISBN 978-80-89256-50-1.

bil som?, dostatočne som hľadal?, čo som urobil, aby som uspel?), urobí tak nástrojom sémantického celku vo vete:

– *otázkou:*

„Ty... počúvaj ma... si to naozaj... ty – Číž?! (próza, s. 104),

– Čo je to?, A čo je vľavo?, Kde je dom?, Kde je škola? (rozhlasová hra, s. 8),

– *rozkazom a zvolaním:*

„Používajte cudzí jazyk! (próza, s. 104),

„Myknúť sa! Odskočiť!, Čížik tvrdý! Studený!“ (rozhlasová hra, s. 19)

– *oznamom:*

„Ani školu som neukončil“ (próza, s. 105)

„Čížik si rukami zvierá hlavu, pomaly vstáva, krúti sa, nie, bitka nebola. Potom je tu už kabinet, spánok, ráno. – Číž je nehybný... Takže ja som Čížovi – Áno, neublížil si mu. Nikdy si sa ho nedotkol. Bol to tvoj najlepší priateľ. Kol'kokrát ťa pre neho stíkli, ale nikdy si ho nezaprel. Áno, si Čížovi priateľ, si dobrák. A ráno? Ráno v kabinete... Šok z nehybného Číža, triaška, treba bežať na školenie, napochytre schmatnúť kabát – Čížikovo sako! (rozhlasová hra, s. 35)

Peter Karvaš zvýraznil, že základným nástrojom rozhlasovej hry je slovo vo forme rozhovoru (monológ, dialóg) a sluchová pamäť, ktoré vizualizujú ostatné zvuky s ambíciou dotvárať priestor a čas deja, ale ten sa zvukom ilustruje a znovu vytvára. Keď sme vyššie naznačili prítomnosť otázky, rozkazu a oznam ako tých zložiek, na ktorých sa organizuje prehlbujúca sa tenzia vnútornej krízy muža Ja, lebo nepozná skutočnosť o svojej vine či nevine, ukázalo sa, že posun medzi prozaickým a rozhlasovým textom vzniká nie vo vete s rozkazom, oznamom, ale paradoxne, vo vete s otázkou. Pri vetách (dialóg) s otázkou (ide o školenie sa v novom jazyku, istú uniformitu pre všetkých zúčastnených, pr-
voplánovosť a rovnocenne aj bezmocnosť práce s novým jazykom, teda o akcie s manipulátorom, komentátorom a frekventantmi) sa Horák neodchyľuje od svojej prozaickej predlohy. Otázka v prozaickom Kurze jazyka dramatizuje text zvnútra, lebo navodzuje ilúziu absurdity, hry bez ohraničenia, odcudzenia sa svojej identity všetkých frekventantov.

Mesto vytvorilo nepriateľský priestor, v ktorom sa muž Ja necíti istý sám sebou: zabil?, nezabil?

Muž: ... Štverám sa na rozhl'adňu. Keď vyjdem na samý vrch, zazriem v hĺbke doliny blikavé svetielka mesta. Mesto! Tak teda tu si. Zvrchu vyzeráš bezradne, poľutovaniahodne, ako korytnačka hore nohami. Ale je to iba zdanie. Napchaté do úžľabiny a potreté nočným térom, z ktorého trčí pár očí, si opustená spružina! Tak čo? Blikáš na výstrahu, aby som zdrhol? Alebo si na mňa

chceš posvietiť a strežeš bedlivo, aby som nezdupal? Neboj sa, nemám tú najmenšiu chuť unikať ti donekonečna. Všetko sa odvíja prirodzeným spôsobom. Treba len vyčkať a ono sa to samo vykryštalizuje. Číž, to sa už stalo. Či sa stalo to najhoršie, alebo sa nestalo v podstate nič, – teba čakať, ako to vyzrie (*rozhlasová hra, s. 45*).

Postava Číža sa v prozaickom texte využije rovnako na vnútornú tenziu, na jej gradovanie nateraz nejstávajúcej odpovede, kto je vinný za smrť Číža? Postava Číža (Čížika) sa v texte personalizuje a obnoví sa dialóg, v ktorom sa naznačuje aj možný impulz na to, aby muž Ja vedome ublížil svojmu priateľovi od pohárika Čížovi, pretože ten ho ponižuje a zasiahne azda najcitlivejšie miesť akéhokoľvek muža:

Číž: Ale ona ťa nechce....

Zdá sa mi, že som pre ňu existoval iba vďaka tebe. Ty neexistuješ, už nebudem ani ja.

Číž: Možno sa aj tebe ušla odrobinka jej lásky. Možno toho bolo aj viac...

Číž: Nemýľ sa. Iba omrvinky: úsmev, figliarstvo, náznak hry (nečakane). Lebo si ťuťmák. Vieš o tom?“ (*próza, s. 105*).

Aj v prozaickom texte si Karol Horák vypomáha „formou rozhovoru“, akú mu umožňuje v epike vnútorný monológ alebo rozhlasový dialóg. Po manipulácii so subjektom v dave, ktorá sa sústredila na akcie okolo postavy „komentátora“ pri výučbe nového jazyka znamená, že všetko, čo obkolesuje komentátora, spája strata identity, pamäti, odstúpenie od seba samého. Obnovenie dialógu medzi Čížom a mužom Ja poprie označenie ich vzťahu za priateľstvo, lebo zvýraznený dialóg (Ja komentovaný, nerealizovaný dialóg) medzi nimi jasne vypovedá o prvoplánovom rivalstve muža voči mužovi pre univerzálnu Ženu, ktorá v tomto prípade dostala (prijala) meno z náhrobku Ildiko.

Zuzana Gulíková určuje pre Horákovu stereohru označenie: „priestorová statická“¹⁵ a zdôvodňuje to takto: „*Pre tento typ nie je podstatná reálna priestorová reprodukcia skutočnosti. Priestorové vzťahy sa vytvárajú podľa vlastného kódu, ktorý vo veľkej miere určuje už dramatický autor. Dominantné je rozloženie postáv (hlasovo, situácií, prostredí) v stereopriestore. Každá má svoj presne určený bod a z neho sa počas celej hry ozýva (...). Hry priestorovo statické sú náročné na realizáciu. (...) K. Horák patrí k autorom, ktorí už v autorском texte naznačujú budúce priestorové rozmiestnenie postáv (...). Jeho hra Kurz cudzieho jazyka je dôkazom, že ani hra priestorovo statická nemusí byť statická a monotónna“.*

¹⁵ Zuzana Gulíková: *Slovenská stereohra*. Slovenské divadlo, 35, 1987, č. 3, s. 360.

V prozaickom tvare *Kurzu jazyka* sa s časom pracuje tak, že rozprávač hovorí o posune deň, dva dni atď., kým v stereohre (rozhlisová hra) je „reálny čas a priestor ... vždy presne určený a konkretizovaný slovnou i zvukovou charakteristikou. Čas a priestorovo fiktívno-retrospektívnych rozhovorov nie je vymedzený. Mohli by sa odohrať v poslednú noc, ale aj pred rokom. Mohli sa odohrať, ale môžu byť len čistou fikciou Muža“¹⁶.

Priblíženie prozaického a rozhlasového literárneho textu Karola Horáka naznačuje, že nie je možné využiť jednu z ponúk Petra Karvaša a hovoriť o adaptácii či dramatizácii (*Kurz cudzieho jazyka*) pôvodného textu (*Kurz jazyka*) toho istého autora a dokonca ním samým. Horákove texty sú autonómne a autentické voči nástroju svojej realizácie (rozhlis) a materializácie (kniha).

Dominantná pre ich dotykové miesto ostáva postava muž Ja v intímnej kríze viny a priznania si tlaku vlastnej masky, ktorá zastierala až po okamih smrti podstatu vzťahu dvoch mužov - priateľov. Napokon odpoveď na otázku, kto spôsobil smrť Číža? – už nezaváži, lebo nastalo zásadnejšie obnaženie sa muža Ja: rozpad jeho mravnej ľudskej podstaty, kde sa dobro a zlo zastrelí pojmami „stavu“: túžba, odmietnutie.

Stereohra *Kurz cudzieho jazyka* na tento kompozičný manéver potrebuje päť „scén“¹⁷: expozícia, kolízia, kríza, peripetia, katastrofa = klasická kompozícia drámy, dramatického literárneho textu.

V próze *Kurz jazyka* sa celok segmentuje iným spôsobom do siedmich častí s expozičnou vetou:

1. (Ten klavír – ako keď tisíc klarinetov exploduje!, s. 79),
2. (Pre potreby vzdelávania, pre splnenie interných potrieb závodu..., s. 79),
3. (Pre potreby vzdelávania, pre splnenie interných potrieb závodu..., s. 87),
4. (Konverzačka, s. 93),
5. (Slová sa vtierajú do povedomia, uspávajú. Kolišu..., s. 102),
6. (Pre potreby vzdelávania, pre splnenie interných potrieb závodu..., s. 108),
7. (Ráno!, s. 117).

Tenzia v próze i rozhlasovej hre Karola Horáka o výučbe cudzieho jazyka je latentná a kompozične „roztváraná“ z pólu psychologického epicentra v mravnom a existenciálnom „vedomí“ ohrozeného subjektu sebou samým. Dá sa však o tenzii v Horákovom projekte človeka v štruktúre nového jazyka (nového Ja, iného Ja) premýšľať aj tak, že ide vlastne o vnucovanú zmenu identity subjektu, o spôsob, ako sa nedá uniknúť spod vlastnej masky pred vlastnou pamäťou a osobnými dejinami pod inú, ďalšiu, cudziu, neznámu, novú masku pre to isté Ja. Pointa úteku v próze i rozhlasovej hre končí rovnakým poznaním:

¹⁶ Zuzana Guliková: c. d., s. 360–361.

¹⁷ Zuzana Guliková: c. d., s. 361–362.

Kurz jazyka (prozaický text):

„Ľudské nohy sú tvrdé, hluché, bezcitné –
S dychom – bez dychu – závrat – hlava ras – rastú – rastúca nad nohy, nad
nebo – nad svet –

Svetlo! Krv! Krv! Svetlo!

Vráťte mi kabát – sako, sako je jeho –

Posledný pohľad: topánka! Obrovská vysúvajúca sa topánka a – noha:? De-
ravá ponožka, trčí z nej päta – veľká ako hrb sveta“ – (s. 121),

Kurz cudzieho jazyka (text rozhlasovej stereoohry):

„To jej biele telo – hladné telo – Úder po väzoch – tuposť v hlave, podlo-
mené nohy – pád na zem. Ildikáá... Ktosi po mne šliape: les nôh – Dych! Krv
v ústach – blesk neba – háky svetla. – Úbohá bolesť, tá celý čas pociťovaná
bolesť je teraz konkrétna, konečne odrapená zvnútra, konečne je v tele, je fy-
zická – S dychom – bez dychu – závrat – hlava – Ras-rastúca nad nohy – nad
nebo - nad svet. Svetlo! Krv! Vráťte mi kabát – sako, sako je jeho. Posledný
pohľad: topánka: Trčí z nej päta veľká ako hrb sveta“ – (s. 52–53).

Karol Horák¹⁸ pracuje v próze aj v dramatickej literatúre s „modelovými“
témami, postavami a problémami, ktoré nech sú akokoľvek zložito štrukturova-
né v jeho autorskej výpovedi (druh, žáner), smerujú vždy k jadrú bytia: prečo?
Z otázky sa u neho odvíja – vždy bez odpovede – všetko, čím a akým spôso-
bom, v akom čase a priestore či súvislostiach sa možno priblížiť k prejavom,
formám a nositeľom života. Tento úsek Horákovej cesty sprevádza strata ilúzie,
bolesť a nie raz aj poníženie. Poznanie (o človeku) bez masky (človečiny) bolí.

¹⁸ Dagmar Inštorisová: *Čítanie v mysli dramatika (Karola Horáka)*. Bratislava: Tatran 2007.
ISBN 978-80-222-0539-9.