

Rampák, Zoltán

Domov a svet v dramatiky Júliusa Barča-Ivana

In: *Na křižovatce umění : sborník k počtě šedesátin prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Burian, Jaroslav (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 283-300*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120930>

Access Date: 28. 11. 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.

DOMOV A SVET V DRAMATIKE JÚLIUSA BARČA-IVANA

Národnostný útlak v bývalom Rakúsko-Uhorsku zavinil — popri mnohých iných škodách na slovenskom národnom spoločenstve — že sa v ňom vývin divadla značne oneskoril. Veď až do roku 1920 nebolo slovenskej profesionálnej divadelnej inštitúcie. Tým sa stalo, že sa nemohli organicky rozvíjať ani jednotlivé zložky divadelného prejavu ako sú najmä herectvo, javiskové výtvarníctvo a réžia. Ochotnícka podoba a spôsob divadelnej práce ako aj jej obmedzené technické a prevádzkové možnosti to jednoducho neprípúšťali.

Naproti tomu v dramatickej tvorbe sa približne až do konca prvého desaťročia nášho veku prejavovalo to oneskorenie v podstatne menšej miere. V tomto desaťročí vzniká najhodnotnejšia časť dramatického diela Jozefa Gregora-Tajovského, ktorý sa vo svojich hrách zo života slovenskej dediny v nejednom prípade neuspokojil iba so žánrovým figurkárčením alebo naturalistickou popisnosťou, ale pridával k nim aj silný spoločensko-kritický akcent. Ním je ostatne — popri špecificky básnických hodnotách — poznačená aj veršovaná dráma Pavla Országha-Hviezdoslava Herodes a Herodias, ktorá pochádza tiež z konca spomínaného desaťročia.

Tieto diela, podobne ako aj viaceré hry iných dramatikov ešte zo storočia predchádzajúceho, nebolo schopné ochotnícke javisko inscenovať spôsobom, ktorý by bol aspoň sčasti úmerný ich myšlienkovým a umeleckým hodnotám (a Hviezdoslavovu veršovanú drámu už nebolo schopné inscenovať vôbec). Keď sa potom roku 1920 otvorilo v Bratislave Slovenské národné divadlo, bolo prirodzené, že len čo sa stihol vytvoriť v jeho činohernej zložke nejaký umelecký program, zacieľoval sa predovšetkým na javiskové zvládnutie dramatického dedičstva. Pritom sa uplatňoval — popri spoločensko-kritickom aspekte — aj zreteľ na vytvorenie žánrovitých figur a prostredia, či už dedinského alebo malomestského, a tiež zreteľ historizujúci. Chcelo teda profesionálne javisko predovšetkým v tomto smere rozvinúť to, čo nestihlo pred ním v dostatočnej umeleckej miere rozvinúť javisko ochotnícke.

Tým sa zároveň voľky-nevoľky predurčil aj smer ďalšieho rozvoja slovenskej drámy, prinajmenej pre prvé desaťročie našej samostatnej štátnej existencie. Lebo organicky sa mohli rozvíjať predovšetkým tie jej prúdy, ktoré nachádzali sústavné uplatnenie na jedinom slovenskom profesionálnom javisku; šlo hlavne o hry z ľudového života dedinského (Vladimír Hurbán Vladimírov, Ivan Stodola — Ferko Urbánek sa už v tom čase ako dramatik nevyvíjal), malomestského (Ivan Stodola) a tiež o hry historické (Ivan Stodola a čiastočne aj Jozef Gregor-Tajovský).

Sú síce svedectvá o tom, že viacerí dramatici sa usilovali narušiť túto žánrovú jednostrannosť a niektorým sa miestami aj podarilo preniknúť na profesionálne javisko s dielami, ktoré sa chceli priblížiť modernejším smerovaniam v svetovej dráme a divadelníctve, prípadne orientovať sa k iným tradíciám než sú kriticko-realistické. Zrejme však alebo nešlo o diela natoľko umelecky priebojné, aby mohli ovplyvniť ďalší umelecký vývin, alebo ich tvorcovia neboli dosť umelecky dôslední pri svojich umeleckých aspiráciách.

Šlo zväčša o hry z tematickej, myšlienkovej aj tvarovej stránky rôznosmerné, pričom ani v literárnych inšpiráciách jednotlivých autorov nebolo dosť homogénosti. Inšpiroval ich raz symbolizmus, raz Goethe (Martin Rázus), postupne naturalizmus, symbolizmus alebo langerovská nová vecnosť (Kvetoslav Floreán Urbanovič), alebo oscillovali medzi expresionizmom a proletárskym triednym prístupom (Ján Rob-Poničan).

Július Barč-Ivan bol prvý, čo začal sústavne prekonávať tradície kritického realizmu a naturalizmu a čo si začal súčasne budovať osobité štýlotvorné princípy. Do literatúry a na javisko nastúpil v tridsiatych rokoch a v nasledujúcom desaťročí sa prebojoval do čela slovenskej dramatiky. Simplifikácie na začiatku päťdesiatych rokov zatisli jeho dramatické práce do úzadia. Záujem o ne ožil až v poslednom čase.

Hlavným predmetom terajšieho záujmu o Barča je jeho novátorstvo, čo sa týka myšlienok aj dramatického tvaru a tiež spôsob, akým sa začleňoval do kontextu svetovej dramatiky. Nejde pritom len o začleňovanie do prúdení, ktoré sa prežili v čase vzniku jednotlivých Barčových diel a ktoré sú tobôž mŕtve už dnes. Barčova dramatika má síce niektoré príbuzné črty s tým, čo je z pozdného Strindberga alebo z dramatiky nemeckého expresionizmu už prekonané. Ale na druhej strane má aj črty také, ktoré ukazujú smerom k budúcej vývinu vo svetovej dráme. Jedno i druhé tvorí organickú súčasť jeho tvorby; jedno i druhé sa objavuje nielen v myšlienkových, ale aj kompozičných zložkách jeho diela, počnúc výstavbou dialógu cez jednotlivé motivické prvky a dramatické osoby až po výstavbu dejovú. To všetko sa skomplikúva ešte tým, že Barč bol pôvodným povoláním a vo veľkej miere aj pôvodným vzdelaním protestantský kňaz, hoci nie v tom tradičnom slova zmysle. Zaujímal sa hlavne o najnovšie prúdenia v protestantskej teológii, medzi iným aj o učenie švajčiarskeho teológa Karla Bartha. Pritom však samo Barčovo dramatické dielo svedčí, že pôsobenie teologických podnetov na jeho tvorbu nebolo jednosmerné. Na jednej strane im vo svojich drámach čiastočne podliehal a priamo a bezprostredne sa nimi inšpiroval. Na druhej strane však sú v jeho tvorbe aj také miesta, kde zjavne dramatisoval vnútorné rozpory protestantizmu (a spolu s ním aj celého kresťanského učenia).

1. Začiatky

Július Barč-Ivan sa narodil 1. 5. 1909 v Krompachoch na východnom Slovensku a pochádza z učiteľskej rodiny. Rodinné prostredie mal bilin-gvické, matku mal Maďarku a do konca života sa s ňou musel zhovárať po maďarsky ak sa s ňou chcel dorozumieť. Robotnícke prostredie Krompách, v ktorých vyrastal, ako aj robotnícke ľudské typy zanechali svoje stopy aj v Barčových literárnych prácach.

Po vyštudovaní gymnázia v Kežmarku, Košiciach a Prešove študoval najprv necelý rok v Prahe práva a potom, po krátkom pôsobení na bernom úrade v Košiciach študoval na bratislavskej Evanjelickej bohosloveckej fakulte. Po krátkom kaplánskom pôsobení v Užhorode bol v rokoch 1935–1941 najprv administrátorom a potom farárom v Pozdišovciach na východnom Slovensku.

Roku 1934 bola v Slovenskom národnom divadle premiéra Barčovej prvotiny *3000 ľudí*, ktorá vyšla nasledujúceho roku aj tlačou. Ešte predtým však vyšlo knižné vydanie troch Barčových poviedok (*Pohádka*, 1933). Jedna z nich obsahuje aj fabulu Barčovej neskoršej hry *Na konci cesty*.

O prvej Barčovej hre sa právom písalo hodne kriticky ako o bežnom a priemernom, ak nie dokonca podpriemernom debute, ktoré má značné množstvo myšlienkových a umeleckých nedostatkov. Oprávnenne sa zdôrazňovalo, že Barč si síce zvolil

sociálny námet z obdobia svetovej hospodárskej krízy, ale že riešenie sociálneho problému nezostáva na pôde reality, lebo sa upína k autorovým idealistickým predstavám. Redaktor Peters, priateľ robotníctva, donútil s revolverom v ruke multimilionára Fentona, aby zakúpil bezcenné akcie lanhattanských železiarní a zachránil tak tisíce robotníkov pred biedou a nezamestnanosťou. Lenže Petersovi to nevyšlo. Multimilionárova sekretárka sa totiž vzoprela nezmyselnému telefonickému rozkazu svojho zamestnávateľa. Petersove donucovacie prostriedky síce zlyhali; ale nezlyhali jeho morálne etické argumenty, ktorými presviedčal multimilionára pred vlastným donucovacím aktom. Tie na Fentona zrejme dodatočne zaúčinkovali a nakoniec sa rozhodol z vlastnej vôle, že bezcenné akcie skúpi a prácu pre tisíce robotníkov zachráni.

Napriek tomu, že k nedostatkom, ktoré sa Barčovi vyčítali po premiére, pristupuje celý rad ďalších, rázu kompozičného (napr. nečakaná a psychologicky sotva zdôvodniteľná multimilionárova premena, prevaha expozičných a situačných prvkov nad dejovosťou), predsa sa v jeho prvotine možno stretnúť s niektorými znakmi a detailmi, ktorými sa vyčlenil z bežného priemeru vtedajšej dramatiky a na ktoré nadväzoval aj v neskoršej tvorbe.

Jedným z tých znakov je, že na pozadí sociálneho námetu sa tu odrazilo niečo aj z barthovskej „dialektickej“ teológie. Peters nemal — podľa vlastných slov — súhlas „zhora“, aby násilím donútil multimilionára konať si povinnosti voči ľuďom; musel teda čakať, kým sa multimilionár rozhodne splniť sám, dobrovoľne úlohu, pre ktorú ho údajne predurčil boh, či božia vôľa. Barčovmu údajnému „súhlasu zhora“ zodpovedá v barthovskom učení „boží spasný zámer zhora“, ktorého protikladom je vraj „zmätok vo svete a s ním aj naše predstavy o jeho príčinách, aj naše návrhy a plány na jeho prekonanie“, lebo „to je všetko zdola“. V Barčovej hre zas zodpovedá tomuto článku protikladu Petersov plán, aby dosiahol pre robotníkov, s ktorými ho spájal jeho pôvod, nápravu aj za cenu násilia.

Nemalo by zmysel zdôrazňovať súvis tejto Barčovej drámy s teologickou náplňou jeho myslenia, keby tu šlo výlučne o jeho prvotinu, alebo keby mal tento súvis vo všetkých ďalších autorových dielach rovnakú nemennú podobu. Ak tu teda naň upozorňujeme, robíme tak preto, lebo v niektorých svojich nasledujúcich hrách nebol Barč vždy tak celkom jednoznačne na strane tzv. „božieho spasného zámeru zhora“.

Ďalším markantným znakom jeho prvotiny je, že sa pomerne dôsledne pridržiava princípov dramatiky tzv. novej vecnosti. Nedramatizuje ani nepatetizuje dej či ľudské osudy, často sa usiluje upozorniť skôr na výrazné aj menej výrazné detaily. V tomto druhu dramatiky má pôvod aj pokojný konverzačný tón jeho hry; ak z neho vybočí a dôjde ku vzrušujúcejšej dramatickej situácii či momentu, deje sa tak len preto, aby čoskoro vysvitlo, že ide iba o paródiu na také momenty, či situácie (predstieraný atentát na údajného multimilionára; ale že bol iba predstieraný a to s obyčajnou búchačkou, ako aj fakt, že človek, ktorého atentát vyľakal, nebol multimilionár lež iba akýsi exekútor, vysvitne až dodatočne). Upozorniť treba tiež na istý zdanlivo bezvýznamný detail. Keď sa multimilionár rozhodne z vlastnej vôle obetovať vysokú sumu potrebnú pre záchranu lanhattanských železiarní, označí sám seba za „nového človeka“. Ze ide o detail iba zdanlivo bezvýznamný, vyplýva z toho, že s označením „nový človek“ sa stretávame aj v Barčovej neskoršej dramatike, pričom sa určeniu jeho náplne venuje nepomerne viac priestoru.

Po napísaní svojej prvotiny mal Barč možnosť rozvíjať sa dvoma smermi. Jeden z nich naznačuje jeho hra, ktorá dramtizuje niekoľko epizód zo života autora Cythary Sanctorum, Juraja Tranovského, *Pevec boží*. Nábožensko-výchovný zámer tohto diela je zrejмый. O tom svedčí ostatne aj okolnosť, že vyšlo v cirkevnom vydavateľstve a tiež že jeho

premiéra sa uskutočnila na javisku konfesionalne zacielených ochotníkov v Liptovskom Mikuláši. Je však zaujímavé, že rozpor medzi láskou a nenávisťou, hoci v tejto hre nazeraný konfesionalne, stáva sa opäť jedným zo závažných motívov Barčovej neskoršej dramatiky, i keď v polohách oveľa zložitejších.

V tom istom roku mala však v Slovenskom národnom divadle premiéru aj ďalšia Barčova hra *Človek, ktorého zbili*, ktorá vyšla knižne takmer až po troch desaťročiach. Svedčí o dramatikových oveľa náročnejších myšlienkových a umeleckých ambíciách, než aké mal s Pevcom božím.

Zároveň v tom istom roku strávil Barč dlhší čas v zahraničí (Paríž, Londýn, Taliansko). To mohla byť tiež jedna z okolností, ktoré rozhodli, že Barčova dramatika, niekde viac inde menej, postupne opúšťala teologickú problematiku a že sa už vonkoncom nevracal k vyslovene nábožensko-výchovným hrám. Prispela k tomu podistým aj jeho znalosť viacerých cudzích jazykov (čítal po maďarsky, nemecky aj francúzsky), ktorá mu umožňovala popri získavaní prehľadu o teologickej odbornej literatúre aj orientáciu na významné zjavy modernej svetovej dramatiky.

Prejavila sa už v hre *Človek, ktorého zbili*. Aj ňou nadväzoval, podobne ako v *3000 ludoch*, na tvárne prostriedky prúdenia novej vecnosti. Aj tu sa pohybuje dej prevažne v konverzačných polohách a zväčša sa vyhýba dramatickým vzruchom a energickému riešeniu konfliktných situácií. Na druhej strane sa tu však Barč zangažuje spoločensky oveľa jednoznačnejšie, než tomu bolo v jeho prvotíne.

Sudca Ceroza sa presvedča, že v spoločnosti, v ktorej žije, je spravodlivosť veľmi relatívny pojem, lebo sa jej dostáva len tým vyvoleným. Odhodláva sa teda, že bude bojovať o spravodlivosť pre všetkých. Stanovuje si túto úlohu ako svoj hlavný životný cieľ. V hre vyslovil autor veľa myšlienok, ktoré boli v danej situácii aktuálne a ktoré odhaľovali tónisté stránky meštiackej demokracie.

To však ani zďaleka nevyjadruje všetku náplň tohto Barčovho diela. Lebo okrem toho sa v nej dostáva do popredia problematika tzv. nového človeka a jeho životnej cesty. Motív nového človeka a životnej cesty človeka sa vynára v Strindbergovej dráme *Do Damašku* a prešiel potom aj do dramatiky nemeckého expresionizmu. Na Barča museli zapôsobiť v tomto nemecký preklad jeho *Hry o sne (Ein Traumspiel)* mal vo svojej knižnici. smere obidva spomenuté zdroje. O tom, že Strindberga poznal, svedčí, že Svedectvom, že tu zohralo úlohu aj poznanie expresionizmu zas je, že Barčov sudca Ceroza sa chcel dostať podobným spôsobom prostredníctvom ľži k pravde, ako Miliardár nemeckého expresionistického dramatika Georga Kaisera v dráme *Koral*. Barčova dráma definuje zobrazením Cerozu a jeho boja tzv. nového človeka v tom zmysle, že je vystavený útokom zo strany svojho okolia, že sa neuspokojuje s vrcholmi, ktoré dosiahol na svojej životnej ceste, ale že hľadá stále vpred a vytyčuje si vždy nové ciele. Ostatne tá stránka tzv. nového človeka, ktorá ho posúva do blízkosti prorokov, mučeníkov, apoštolov nových myšlienok a tých „ktorých ukrižovali, pálili, mučili a zabíjali pre pravdu“ svedčí, že Barč poznal aj myšlienky Sörena Kierkegarda.

O veľmi náročných Barčových mysliteľských ambíciách svedčí aj jeho hra *Diktátor* z rokov 1937–1938. Slovenský činoherný súbor SND ju začal študovať v marci roku 1938, ale cenzor ju nedovolil uviesť. Knižne nevyšiel *Diktátor* až podnes.

Podobne ako *Človek, ktorého zbili*, aj *Diktátor* má dva tematické plány. V tom prvom vyslovuje dramatik presvedčenie, že diktátor nemôže byť iný ako tie kruhy,

ktoré mu dopomohli k moci a ktorých je nástrojom. Preto musí nevyhnutne padnúť taký diktátor, ktorý chce mier a nie vojnu. V rámci tohto tematického plánu uplatňuje Barč celý rad náhlych fabulačných zvrátov, ktoré pôsobia neraz dojmom nie veľmi zručného dejového konštruktérstva. Súčasne sa tu však uplatňuje aj motív dvojníka, ktorý sa často vyskytuje či už priamo alebo nepriamo v hrách nemeckého expresionizmu, najmä však v drámach Georga Kaisera *Koral* (Miliardár – Sekretár), *Od rána do polnoci* (Pokladník – predtucha jeho posmrtnej podoby) a *Dva razy Oliver* (Oliver – Oliivn priateľ). Ostatne s motívom dvojníka (hoci niekedy len fiktívneho) sa možno sústavne stretávať aj v Barčovej próze.

V ďalšom tematickom pláne nadväzuje Barč na konfrontáciu svojej predstavy o vôle Božej s vôľou ľudskou. V *Diktátorovi* sa uplatňuje táto konfrontácia prostredníctvom homonymných významov pomenovania bábkka. Dramatik ním vyjadruje vzťah človeka k človeku (údajný diktátor pokladá vládu za bábku vo svojich rukách), inokedy vzťah človeka voči transcendentnu (podľa inej dramatickej osoby sú všetci ľudia iba bábkami v rukách „niekoho“), a tiež vzťah človeka k myšlienke, ktorú si sám vytvoril (podľa jedného z ministrov je údajný diktátor bábkou svojej vlastnej myšlienky). Napriek nadväzovaniu na prvotinu sa tu však možno stretnúť s istým stupňom emancipácie od pôvodnej predstavy o jednoznačnej závislosti človeka na transcendentne: Barčov dej síce nedáva za pravdu údajnému diktátorovi, ktorý si myslí, že jeho vôľa a údajná božia vôľa sú zajedno („Boh chce to čo ja“), vrátane násilia, akým sa údajný diktátor – bývalý anarchista – dostal k moci (zabil údajného diktátora); ale na druhej strane ľudská myšlienka sa tu kladie na vyššie miesto v hierarchii než sama fyzická existencia človeka, čím sa vo vzťahu k človeku zrovnoprávňuje s dramatikovou predstavou o údajnej božej vôli.

Ostatne jedným z homonymných významov pomenovania bábkka (človek ako hračka v rukách transcendentna) sa Barč priblížil k istému ďalšiemu motivickému prvku expresionizmu, ktorým toto umelecké prúdenie nadväzovalo na Georga Büchnera. Od jeho „bábky, ktorú neznáma mocnosť vodí po drôťkoch“ (v *Dantonovej smrti*), vedie totiž priama cesta k metaforickej predstave o svete ako o kolotoči, „ktorý sa musí krútiť“ (Ernst Toller v *Hinkemannovi*), alebo jarmočného zhonu a súčasne bábkovej hry (v trefom dejstve hry Elsy Laskerovej-Schülerovej, *Wuppera*).

Po spomenutom rozlete a čiastočne aj spoločenskej zaangažovanosti sa javí hra *Na konci cesty*, ktorú uviedlo SND roku 1939, ako zrejмый prejav stagnácie. Oveľa viac než v 3000 ľudoch sa tu ustupuje od riešenia sociálneho problému na základe vyostrených spoločenských konfliktov, hoci predpoklady k nim boli v hre i životnej skutočnosti, ktorá bola v tomto prípade Barčovi čiastočným modelom. Priviedol totiž do deja už nielen priaznivca a zástupcu robotníctva, ale robotníkov samých so všetkým ich zúfalstvom nad demontážou fabriky. Ale krompašská vzbura, hoci sa museľa vo vedomí jedenásťročného budúceho dramatika trvale zafixovať, sa nestala predmetom jeho umeleckého zobrazenia. Postupujúci čas otupoval v jeho vedomí sociálne ostrie týchto udalostí a do popredia sa dostávali u Barča iné veci. O tom svedčí aj porovnanie dramatickej verzie príbehu *Na konci cesty* s verziou prozaickou z roku 1933 v zbierke *Pohádka*.

V Barčovej poviedke *Penzia Jozefa Grubčika* sa robotník, prepustený spolu s ostatnými z práce, pozastavuje nad svojím zúfalým položením ako nad sociálnou nespravodlivosťou a taktó motivuje autor aj jeho samovraždu. Naproti tomu v dráme, ktorá vznikla päť-šesť rokov zátým, je Urbanova samovražda prejavom jeho zakolísania vo viere v údajnú božiu vôľu, ktorá káže ísť „človeku poslušne až na koniec jeho cesty“. Opäť sa tu teda konfrontuje v dramatickej podobe barthovský „boží spasný zámer zhora“ so „zdola“ idúcimi návrhmi a plánmi na prekonanie „zmätku vo svete“. Na toto miesto barthovskej rovnice dosadzuje Barč robotnícku

stranu, s ktorej úsiliami robotník Urban polemizuje (nie strana pomôže, ale boh; strana pomôže len vtedy, ak boh bude chcieť). Dramatik však nepripustil, aby konfrontácia týchto názorov nadobudla konfliktnú podobu. Nielen strana, ale celý robotnícky kolektív sa postupne z hry vytrácajú a nakoniec zostáva robotník Urban sám so svojou čírou existenčnou problematikou, nadto ešte rozdvojený na hlas svetla a hlas tmy, ktoré v ňom zápasia.

Ani nadväzovanie na expresionistické motívy, ktoré Barč už predtým uplatnil (motív obrazne chápanej cesty ako životnej cesty človeka, tiež motív bábky), ba ani priradenie nového (životná cesta človeka ako kruh, v ktorom splyvajú začiatok a koniec v jedinom bode — Kaiser) nevedeli Barčovi zabrániť, aby nastolenie a riešenie Urbanovej individuálnej problematiky nevyznelo nábožensko-výchovne v tom vulgárne propagačnom zmysle.

Začiatky dramatickej tvorby nášho autora uzatvára jeho veselohra *Masťný hrniec*, ktorá mala svoju premiéru v SND na jar roku 1940. Ide tu o načisto ojedinelý zjav v Barčovej dráme i próze (v tej sa humoru celkom vyhol), ktorý do jeho diel ani nijako organicky nezapadá. Môže byť v najlepšom prípade jedným zo svedectiev, že nech bol autorov prístup ku skutočnosti vcelku akýkoľvek zložitý, jednu z jeho zložiek vytvárala skutočne aj zaangažovanosť na súčasnom spoločenskom dianí, niekde priamejšia a bezprostrednejšia, inde iba nepriama. V jedinej Barčovej veselohre však zostalo iba pri tej spoločenskej zaangažovanosti, a to len v podobe dosť hrubozrnnej.

Sympatické je, že Barč sa tu prejavil ako prvý slovenský dramatik, ktorý zaútočil na praktiky vládnuceho ľudáckeho režimu a na dôsledky, ktoré mali pre ľudské charaktery. Ostatní dramatici, ako napr. Ivan Stodola s veselohrami *Keď jubilant plače* (1941) a *Mravci a svrčkovia* (1943), tiež Peter Zvon s veršovanou hrou *Tanec nad plačom* (1943) prišli s tým až po ňom. Kým však Stodola a Zvon prichádzali súčasne aj s novou poetikou, ktorá sa v mnohom smere rozchádzala s tradičným figurkárčným predchádzajúcich desaťročí, Barč sa tu k nemu znovu vrátil napriek tomu, že s tým bolo v rozpore všetko, čo napísal predtým. Možno to pripísať najskôr na účet toho, že bol v oblasti veselohry celkom začiatočníkom. Mohla však pritom prípadne zohrať istú úlohu aj snaha dosiahnuť konečne jednoznačný úspech, i keď za cenu veľkého politického rizika. Aj rozličné vrchnostenské zákazy (napr. zákaz, aby v ochotníckych predstaveniach *Masťného hrnca* vystupovali stredoškolskí profesori a učitelia) sú svedectvom, že Barč konečne napísal takú hru, ktorá sa stretla so širokým spoločenským ohlasom. Keď sa teda presvedčil, že ak chce, vie písať aj tak ako pišu iní, získal dosť sebavedomia, aby pokračoval v tom, čo na rozdiel od iných vedel iba sám. Dochádza k najplodnejšiemu trojročnému obdobiu v živote dramatika.

2. Vrcholenie

Roku 1942 sa rozlúčil s knžazským úradom a prijal miesto tajomníka Slovenskej národnej knižnice (pod protektorátom Matice slovenskej) v Turčianskom Sv. Martine. Dúfal, že v druhom centre slovenského kultúrneho života získa viac podnetov pre literárnu prácu a že sa jej bude

môcť intenzívnejšie venovať. Táto jeho nádej sa splnila, lebo v jeho dramatike nastalo čoskoro obdobie vyvrcholenia. Závažnú úlohu v ňom mohla zohrať aj okolnosť, že hoci zostal aj naďalej veriacim človekom, mohla sa jeho tvorba zbaviť cirkevných príťaží a zábran a ako o tom svedčí čiastočne *Matka*, a bezozvyšku *Neznámy*, mohla sa v nej prejavíť aj skepsa voči apriórne autoritatívne nastoleným hodnotám.

Vrcholenie sa začalo drámou *Matka*, ktorú uviedli prvý raz roku 1943 martinskí ochotníci a ktorá vyšla v tom istom roku aj knižne. Stavebné princípy drámy novej vecnosti opustil Barč už v *Diktátorovi* a niet po nich ani stopy ani v *Matke*. Naopak, podobne ako *Diktátor*, aj *Matka* je plná dramatických vzruchov. A na dôvažok, mimetický princíp dramatického stvárnenia sa tu akoby naschvál paroduje.

Tá zložka deja, ktorej hlavnou osobou je protagonistka, sa vyznačuje nevšednosťou, dalo by sa povedať aj tragickou veľkosťou a smeruje k očiste. Má aj niekoľko iracionálnych prvkov (matkine vízie, z ktorých sa niektoré aj uskutočnia). Naopak zas, tá (vedľajšia) zložka deja, ktorej hlavnou osobou je Suseda, vraví o veci každodennej, banálnej (Suseda zabráni, aby sa z jej syna stal pijan). Odohráva sa vlastne iba na fiktívnom dejisku a Susedin syn Martin je iba fiktívnou dramatickou osobou. Okrem toho táto vedľajšia zložka deja nemá nijakých iracionálnych prvkov. Jednou z jej funkcií je, aby sa na jej pozadí tým intenzívnejšie odrážala nevšednosť a tragická veľkosť príbehu Matkinho.

Na tejto dráme sa ukazuje nadvšetko jasnejšie, že životná realita vstúpala takmer na celej rozlohe Barčovej dramatiky do diela predovšetkým ako materiál, ktorý podliehal osobitostiam autorovho umeleckého stvárnenia. Záležalo len na tom, v akej miere sa stihla tá osobitosť v jednotlivých dielach prejavíť. Čím intenzívnejšie sa prejavila, tým menej bolo možné pociťovať priepasť medzi realitou, z ktorej Barč vychádzal a medzi tým, ako napokon so svojimi dramatickými osobami naložil, kam ich doviedol. V hre Na konci cesty bola táto priepasť ešte značná. V *Matke* je však od začiatku jasné, že jej dej nebude smerovať k sociálnej dráme; napriek tomu, že dramatik sa verne pridržiaval reálii typicky slovenského banícko-roľníckeho prostredia. Preto vyznieva konečné vyústenie hry organicky.

Od mimetického princípu umeleckého stvárnenia sa však dramatik nevzdialil iba dejom, ale aj jazykovými prostriedkami. Tu začína intenzívnejšie uplatňovať ten druh dialógu, ktorý je potom taký typický pre jeho celú ďalšiu dramatickú tvorbu. Jedným z jeho charakteristických znakov je odklon od dialógu bežnej hovorovej reči. Prejavuje sa jednak hromadením krátkych, často holých a eliptických viet v replikách (neraz aj tam, kde sú vety uvádzané zlučovacími spojkami, ktoré v bežnej hovorovej reči tendujú k frekventácii dlhších priradených súvetí), jednak častým frekventovaním podradených súvetí. To prvé spôsobí vo vzťahu k tomu druhému často dojmom zámernej kontrapunktosti. Ďalším podstatným znakom, ktorý odlišuje Barčov dialóg od bežnej hovorovej reči, je postupné zabstraktňovanie lexiky, ktoré v *Matke* a *Dvoch* priberá na intenzite spolu s tým, ako sa dej približuje dovŕšeniu, no ktoré je v *Neznámom* alebo vo *Veži* badateľné na celej rozlohe týchto hier.

Opúšťanie mimetického princípu sa prejavuje aj stupňovaním počtu typicky expresionistických motívov. Medzi ne patrí napr. rozpor medzi titulnou dramatickou osobou a transcendentnom, s ktorým sa možno stretnúť v dramatike nemeckého expresionizmu veľmi často, takisto ako s pokusmi tento rozpor prekonať. Zlý a barbarický boh Friedricha Koffku v *Kainovi*, „šialený obor“ Tretieho námorníka v Goeringovej *Námornej bitke*, v ktorého rukách je človek „skielkom, hračkou, bábkou“, zodpovedajú, aspoň v istej chvíli, Matkinej predstave o bohu, keď sa mu

stavia na odpor, lebo „naveky sa nedá čušať pokorne a ponížene. Raz sa musí povedať aj Jemu: Nemôže byť tak, ako Ty chceš.“ Kreon Waltera Hasenclevera, ktorý takisto obviňuje z nešťastia najprv boha, priznáva sa ihneď k vlastnej vine. Podobnú črtu najdeme aj v spomenutej replike Barčovej Matky.

Aj dynamizácia motívu dvojníka zodpovedá expresionistickému narábaniu s týmto motívom. Matka a jej mladší syn sú si najprv povahove blízki, v priebehu deja sa od seba vzdávajú, aby v jeho závere opäť splynuli, keď mŕtva Matka oživa v Paľovi. V nemeckej expresionistickej dramatike tomu približne zodpovedá vzťah Kaiserovho Olivera k Oliviiemu priateľovi, s ktorým sa Oliver v istej chvíli deja natoľko stotožní, že ho zabije namiesto seba. Núka sa tu ostatne aj analógia s *Mŕtvym dňom* Ernsta Barlacha, kde sa matka úporne usiluje, aby sa syn odlíšil od mŕtveho otca a aby sa pripodobnil jej.

Začína sa tu u Barča aj polarizácia medzi nejakou dramatickou osobou, myšlienkou, pojmom a ich pravým opakom, ktorá potom zohráva takú závažnú úlohu v niektorých jeho ďalších drámach. Prejavuje sa nielen vo vzťahu medzi Matkou a mladším synom, ale aj vo vzťahu medzi starším a mladším bratom: čím väčší sa medzi nimi vyostreje konflikt, tým väčší sa povahove zblížuju, lebo mladší syn sa vzdaluje od matky a začína sa pripodobňovať otcovi, na ktorého sa podal starší brat. Podobná polarizácia je aj v dramatike nemeckého expresionizmu veľmi častá.

Napokon zblížuju Matku s týmto prúdením aj vízie a halucinácie titulnej dramatickej osoby. Ako analógiu k nim možno uviesť deje, ktoré sa prisnujú v hlbokom spánku Tollerovmu *Hinkemannovi*, vízie Hasencleverovho *Syna*, vedomie Hasencleverovho Raula a Jeany o údajných zásahoch Jeaninho muža do ich života v dráme *Zo záhrobia*, komunikovanie Berlachovej Matky s mátožnou, nereálnou bytosťou Kulem, Pokladníkovu halucináciu o vlastnej posmrtnej podobe v Kaiserovej hre *Od rána do polnoci*, režijné poznámky tohto dramatika v závere *Calaiských mešťanov*, kde vyvoláva kladenie telesných pozostatkov do hrobu u divákov aj u časti zúčastnených dramatických osôb predstavu zmŕtvychvstania a pod.

Dráma *Neznámy* sa uviedla v Slovenskom komornom divadle v Turčianskom Sv. Martine roku 1944 a v tom istom roku vyšla aj tlačou. V ovzduší násilia a obáv z vojnových hrôz, ktoré sa približovali k našej krajine, ponúkalo Mešťanostovo (hlavná osoba drámy) odmietnutie neznámeho, ktorý bol údajne božím synom, k veľmi jednoznačnému aktualizujúcejmu výkladu; podľa neho sa chápala dráma ako podobenstvo o vzťahu medzi tým čo predstieral režim, ktorý sa tváril po kresťansky, a medzi jeho ozaľstným stanoviskom ku kresťanskému učeniu, ktoré bolo načisto negatívne. Barč sa takému výkladu nebránil, lebo ako temer každá jeho hra z obdobia zrelosti, aj *Neznámy* mal intenciu k priamej a bezprostrednej spoločenskej zaangažovanosti. Ale zároveň tak ako takmer všade inde, ani tu nemožno obísť to, čo dramatik podával akoby navyše.

Jeho navyše je v tomto prípade veľmi zložitá a mnohostranná. Na jednej strane sa tu nadväzuje na *Matku*, hoci mnohé sa formuluje ináč. Matkino jednorázové a individuálne vzopretie sa transcendentnu prerastá v Mešťanostovi na trvalé a nad to ešte je motivované postojom, ktorý má celospoločenský charakter. Lebo Mešťanosta bráni proti neznámeho učeniu lásky nie seba a svoju rodinu (naopak, vlastnú dcéru obetuje v tomto boji), ale výdobytky a podobu doterajšej spoločenskej organizácie. Okrem toho *Matku* tu pripomína polarizácia medzi Mešťanostom a väčšinou dramatických osôb, ktoré sa najprv vzdávajú jeho nazeraniu na príchod neznámeho do mesta (a na prípadné nebezpečenstvo, ktoré z toho vyplýva), aby sa potom takému nazeraniu zase priblížili.

Na druhej strane je však táto dráma zároveň svedectvom o Barčovom oveľa zložitejšom a umelecky účinnejšom prístupe k barthovskej „dialektickej“ teológii, než tomu bolo v prvotine *3000 ľudí* alebo v dráme *Na konci cesty*, ktorá zrejme

tenduje k nábožensko-výchovnej funkcii. Tu sa Barč všade uspokojil s tým, že jednoznačne postavil proti sebe „boží spasný zámer zhora“ a ľudské plány „zdola“, usilujúce sa prekonať „zmätok vo svete“ a zaujal, po spôsobe morality, jednoznačné stanovisko v prospech toho prvého.

Naproti tomu v *Neznámom* sa opiera Barč jednak o rozvinutejší stupeň Barthovho teologického myslenia, jednak tu ide o dramatikov diferencovanejší prístup k interpretácii Barthových myšlienok. Barth tu už nielen pripúšťa antitétu, konflikt, rozpor medzi svetom božským a ľudským, ale pokladá takú antitétu, rozpor a konflikt za jedine možnú formu kontaktu týchto dvoch svetov. Inde zas kladie do protikladu, ale zároveň aj do súladu „obec kresťanskú“ a „obec občiansku“, ako zaručovateľa vonkajšieho, relatívneho a predbežného právneho poriadku, zaisťovaného autoritou a mocou. Aj v ďalšom zdôrazňuje Barth, že v občianskej obci je človek chránený pred chaosom a že prostredníctvom politickej moci a poriadku sa uskutočňuje vonkajšie, relatívne a predbežné posväcovanie nesvätého sveta.

Na rozdiel od predchádzajúcich prípadov (*3000 ľudí, Na konci cesty*) Barč nevy-slovuje súhlas s barthovskou teológiou (jej špekulatívny charakter je tu hádam zjavnejší než inde), ani s ňou však priamo a bezprostredne (to znamená prostredníctvom výrokov dramatických osôb) nepolemizuje. Akýmsi druhom polemiky je však už sám fakt, že občianska obec, ktorú reprezentuje Mešťanosta, si bráni svoju existenciu aj vo chvíli, v ktorej je uskutočnenie ideálu kresťanskej obce, tzv. Božieho večného kráľovstva na dosah ruky. Neznámy prišiel do mesta práve preto, aby ho uskutočnil a Mešťanosta ho jednako len vyháňa. Nechce sa teda občianska obec vzdať svojej predbežnosti a Mešťanosta odsúva v poslednej replike uskutočnenie tzv. božieho večného kráľovstva do veľmi vzdialenej budúcnosti. Nemožno priamo tvrdiť, že autor sa stotožňuje s jeho stanoviskom. Ale vytvoril v ňom silnú osobnosť renesančného razenia a v porovnaní s ňou sa javia všetky ostatné dramatické osoby vo veľmi nepriaznivom osvetlení.

V čase, keď sa Neznámy dostal na javisko a vyšiel v knižnej podobe, často sa poukazovalo na príbuznosť jeho hlavného motívu s kapitolou Veľký inkvizítor v druhej časti Dostojevského *Bratov Karamazovovcov*. Ide naozaj o príbuznosť motívov, ktorú nemožno v tejto súvislosti nespomenúť. Rovnako však nemožno zanedbať ani okolnosť, že podobné motívy ako v Barčovom *Neznámom* sa vyskytujú aj v dráme nemeckého expresionistu Carla Einsteina, *Plané posolstvo*. Aj u Einsteina je zjavná príbuznosť s Dostojevským. Nemožno s určitosťou povedať, či Barč poznal Einsteina alebo nie. Možno, že napísal svojho Neznámeho na ňom nezávisle. Aj tak je však zjavné, že Barčovo životné pocity na sklonku druhej svetovej vojny mali mnoho spoločného so životnými pocitmi expresionistov počas vojny predchádzajúcej a bezprostredne po nej. Konfrontácia niektorých miest z oboch hier tomu zjavne nasvedčuje.

Jedným z takých príbuzných kľúčových miest sú nádeje, ktoré vkladá do Ježišovho príchodu mestská chudoba. U Barča sa prejavujú iba na fiktívnom javisku a dozvedáme sa o nich v podobe správ. U Einsteina Ježiš chudobe otvorene stráni v polemike s bohatým mešťanom. Aj sklamanie dramatických osôb nad tým, že Ježiš nechce robiť zázraky, sa v oboch hrách v mnohom podobá. V Barčovom meste si mnohí a hlavne Mešťanosta želajú, aby Ježiš z mesta odišiel. U Einsteina si zase nielen Ježišovi nepriatelja, ktorým je nebezpečný, želajú, aby umrel (podľa Piláta je „mŕtvý Ježiš nebezpečnejší než živý“), podobne ako jeho neverný učeník (Judáš: „Živý Ježiš prekáža učeníu a je v protiklade s bohom-Ježišom“); aj verný učeník vidí pre Ježiša dve cesty (Pavel: „Žiť a byť človekom; umrieť a stať sa božským. Naša viera potrebuje, aby si sa stal bohom,“ čiže, aby si sa od nás vzdialil, Z. R.). V oboch hrách sa ponášajú aj obavy z Ježišovho pôsobenia na široké masy. Podľa Barčovho Mešťanostu bol v meste pred Ježišovým príchodom pokoj a Neznámy prichádza ako burič. V *Planom posolstve* podľa Mešťana Ježiš ruší pokoj a poriadok a Mešťan sa ho sypuje: „Prečo nahováraš chudobu na vzburu?“ Podľa Mešťanostu bola myšlienka Neznámeho (t. j. myšlienka lásky) „úlisná“. Pilát zas vraví, že Ježiš sa „líška“ chudobným. Ježišova láska, resp. jeho slabosť a na druhej strane sila a moc sa dávajú v oboch hrách do nezmieriteľného protikladu. Nástrojom moci je podľa Barčovho Mešťanostu šabľa alebo korbáč. U Einsteina zdôrazňuje po Ježišovom ukrižovaní Hlas národa, že „kormidlo štátu sa musí dostať opäť do rúk mocného človeka“ a v tej istej replike dochádza – podobne ako v *Neznámom* – ku stotožneniu moci a násilia so symbolom meča. Konečne v oboch hrách súznievajú aj myšlienky, v ktorých je reč o priblížení boha k človeku cestou

utrpenia. Mešťanosta vyzýva v závere neznáameho — popri inom — aj k tomu, aby spolu s ľudstvom trpel. Einsteinov Pavel zasa vraví, že v utrpení prekleňuje (v origináli „*überspringt*“) boh priepasť medzi sebou a človekom. V tomto ostatne mohli obidvaja vychádzať zo Strindbergovej *Hry o sne* (ktorá bola jedným z inšpiračných zdrojov expresionizmu), kde priblíženie dcéry boha Indru k ľuďom je späté s utrpením.

Drámu *Dvaja* možno pokladať za jedno z Barčových najmenej teologizujúcich diel. Napísal ho po aktívnej účasti v Slovenskom národnom povstaní (spolupracoval v jeho centre v Banskej Bystrici s redakciou Národných novín). *Dvoch* uviedlo v roku 1945 Slovenské komorné divadlo v Turčianskom Sv. Martine a toho istého roku vyšli aj knižne.

Sú spomedzi všetkých Barčových hier najmenej späté s nejakým zjavným a konkrétnym aktuálnym dobovým javom. Syntetizuje sa v nich mnohé z tých myšlienkových vlastností predchádzajúcich drám, ktoré nebolo možné označiť prívlastkom dobovej aktuálnosti a ktoré zároveň nebolo možné ani mechanicky vydedukovať z dramatikovho náboženského presvedčenia. V tomto zmysle sú *Dvaja* dielom, kde na celej rozlohe prevláda to „navyšé“, ktoré sa prejavovalo predtým len miestami. Okrem toho nadobúda tu definitívnu podobu vzájomné prestúpenie a podmienenosť myšlienky s tvarom.

Závažné miesto tu zaujíma polarizácia medzi ľuďmi, ich vzájomné zblížovanie a vzdaľovanie, tiež polarizácia medzi protikladnými vlastnosťami a pojmami. Mauro sa chce vzdaliť, odlíšiť od svojho dlhoročného životného druhu Augusta, s ktorým ho spája spoločné previnenie. Vzdáľuje sa od neho fyzicky (chce mu utiecť) aj duševne (túžbou odlíšiť sa od neho), ale zblíži sa s ním voľky-nevoľky zas a pokračuje s ním na jeho bludnej životnej ceste. Augusta síce nazývajú dve dramatické osoby (Mauro aj Starík) diablom, ale prichodí im jednako len komunikovať s ním ako s človekom. Z protikladných pojmov oscilujú medzi sebou vzťahy medzi láskou a nenávisťou (poňaté neraz vo veľmi paradoxnej podobe), osamotenosťou a prítulnosťou k inému človeku, zdôrazňuje sa rozpor medzi skutočnosťou a ilúziou.

Mysliteľský prístup tohto druhu je pevne skĺbený s umeleckou výstavbou. V jazykovej oblasti nachádza svoj výraz v protikladných pomenovaniach, ako napr. „láska, ktorá vie zabiť“ (v protiklade s tzv. absolútnou láskou), zabiť—žiť, podliak—dobrý, život—smrť, dvaja—sám a pod. Polarizácia medzi protikladnými pojmami si nachádza miesto aj v syntaktickej výstavbe replík. Dvojica pojmov dvaja a sám sa často vyskytuje na zhodných miestach vetnej skladby v zasebou idúcich replikách, pričom ich vyhranená protikladnosť sa neraz zdôrazňuje aj tým, že sa kladú popri sebe alebo aj proti sebe v krátkych, holých, ale tiež eliptických vetách, ktoré pozostávajú zväčša iba z jedného z týchto slov. Tým sa dosahuje umelecky neobyčajne účinného späťtia medzi týmito pomenovaniami a širšie i užšie vymedzenou myšlienkou či témou.

Už pri *Matke* sme upozornili na podobný spôsob syntaktickej výstavby replík a *Neznámy* je v tomto ohľade spojivom medzi ňou a *Dvoma*. Neuviedli sme tam však ešte, že zvláštny kontrapunktný vzťah medzi parataxou a hypotaxou, ktorému zodpovedá zvláštny kontrapunktný vzťah medzi koncentráciou a decenteráciou, pokiaľ ide o dĺžku replík, je súčasne aj jednou z typických vlastností expresionistickej dramatiky, zvlášť rukolapne doložiteľná v textoch *Kaiserových*. S koncentráciou sa zasa stretávame v *Hacencleverových* drámach *Luďia* a *Zo záhrobia*. Má svoje základy u jedného z predchodcov expresionizmu, Augusta *Stramm*a.

V *Dvoch* sa však znásobuje aj priberanie expresionistických motívov. Maurov útek pred Augustom, ako aj Augustovo prenasledovanie a spôsob, akým chce prinútiť Maura aby šiel spolu s ním, má podobu reálne, neobrazne chápanej cesty. Keď však August dostihne Maura, nadobúda motív cesty popri reálnej, neobraznej podobe ihneď zároveň aj podobu obrazne chápanej cesty životnej. Ku zdvojeniu významu prispieva i Maurov sen, v ktorom mu síce ťažký kameň bráni, aby sa doslovne dostal na akúsi cestu, ale celý sen je vlastne symbolom Maurovej cesty životnej. S podobným prelínaním dvoch významov, obrazného aj neobrazného, sa možno stret-

núť aj u Neznámeho zo Strindbergovej drámy *Do Damašku*, ktorá sa všeobecne pokladá za jeden z východných bodov nemeckej expresionistickej dramatiky. Aj cesta Kaiserovho Pokladníka v hre *Od rána do polnoci* je súčasne reálnym pochodom cez zasnežené pole, reálnym prechádzaním cez zábavné podniky a iné zhromaždišťa nočného veľkomesta, ale aj poslednou etapou Pokladníkovej cesty životnej. Životnú cestu Kaiserovho Kancelistu Krehlera rámcuje v mnohom ohľade jeho dva razy denne sa opakujúca reálna cesta z domu do úradu a zasa nazad domov. Miliardár z Kaiserovho *Korala* prirovnáva svoju životnú cestu k úteku pred hrôzou z biedy. Podľa neho sú utečencami (teda na permanentnej ceste) aj celé spoločenské triedy, ktoré sa dostali na tom všeobecnom úteku pred hrôzou z biedy viac alebo menej dopredu. Prekvapuje tu najmä, že značná časť Miliardárovej životnej cesty je podobným útekom ako časť životnej cesty Maurovej (jeho často opakovaný útek pred Augustom).

Motívy cesty, úteku, premeny, ako aj polarizácia medzi dvoma krajne vyhranenými pólmi (napr. dvaja—sám) sú v *Dvoch* natoľko vzájomne prestúpené, že myšlienku hry a jej dej sotva možno nejako jednoznačne dešifrovať. Skôr je možné prikláňať sa k názoru, že ide o dielo neobyčajne mnohoznačné, mnohovýznamové. To možno dokumentovať aj úvahou o tom, čo všetko je podstatné pre dramatickú osobu Maura, o ktorého tu hlavne ide. Je na úteku, ako Kaiserov Miliardár, na svojej životnej ceste ako Kaiserov Pokladník, chce byť sebou samým a nie len dvojníkom, podobne ako Kaiserov Oliver. Je v *Dvoch* hlavným motívom Maurov nevydarený permanentný útek pred Augustom, jeho nevydarený pokus odlišiť sa od neho, alebo rozpor medzi skutočnosťou a ilúziou? Je to asi to isté, ako keby sme sa spytovali, či je v Kaiserovom *Korale* to najdôležitejšie Miliardárov útek pred biedou, motív rozporu medzi pravdou a lžou alebo takisto rozpor medzi skutočnosťou a ilúziou. Sotva je tiež náhodné, že podobným spôsobom sa nemožno jednoznačne dopátrať pravdy ani pokiaľ ide o inú Kaiserovu hru, *Od rána do polnoci*. Je v nej to najdôležitejšie Pokladníkov nevydarený útek pred zodpovednosťou, obraz hypotetického dvojníka (predobraz smrti), alebo otázka, kde je začiatok a koniec všetkého? Aj také paralely ukazujú, do akej miery sa Barč v tejto dráme priblížil expresionistickej dramatike špecificky kaiserovského typu.

3. Doznievanie

Po trojici umelecky mimoriadne koncentrovaných diel, napísaných v takom veľmi krátkom časovom rozpätí, sa prejavili u Barča zrejme symptómy únavy. Vo *Veži* (premiéra roku 1948 vo Východoslovenskom národnom divadle v Košiciach, toho istého roku knižné vydanie) sa jednak v mnohom opakuje, jednak sa utieka opäť k náboženskému apriórizmu, do ktorého sa ostatne, ako sa pokúsime ukázať, tak trochu aj silí. Medzi napísaním *Veže* a jej vytlačeníím, resp. javiskovým uvedením, došlo k februárovému víťazstvu nad reakciou. Našli sa potom, hoci vonkocom nie so zlým úmyslom takí, ktorým vadili ani nie tak biblické, ako skôr v niečom predsa len bibliu pripomínajúce reálie *Veže* (jej dej sa odohráva po údajnej potope sveta) a tiež jej neorganické nábožensko-výchovne podfarbené vyústenie, pričom ich pozornosť ušlo to všeobecne aktuálne a humanistické, čím sa vyznačovali na prvý pohľad takmer všetky predchádzajúce Barčove dramatické diela.

Opakuje sa Barč tým, že prichádza opäť s expresionistickým motívom nového človeka, podobne ako v hre *Človek, ktorého zbilí*. Jeho problematiku tu už do značnej

miery vyčerpál. V tomto smere je Staviteľ bezo zvyšku dramatická osoba analogická s Cerozom. Rozdiel je iba v odlišnej povahe cieľov, ktoré si obidvaja vytyčujú, a v tých najkrajnejších dôsledkoch, do ktorých dáva dramatik zachádzať Staviteľovi. Na druhej strane zase je v pomenovaní vecí u obidvoch značná podobnosť: Ceroza vystupuje obrazne na vrchol hory, Staviteľ vyletel obrazne k výšinám.

Nové je aplikovanie pojmu nového človeka z jednotlivca na celé pokolenie nových ľudí, spolu s jeho protikladom, pokolením starých ľudí. Ale sám princíp protikladu a polarizácie je opäť len opakovaním, spolu s protikladnosťou vlastností, ktoré sa viažu k novému, resp. starému človeku, totiž lásky a nenávisti. Aj tento protiklad sa už vyskytol v jednej zo skorých Barčových hier (Pevce boží), hoci iba v statickej podobe.

August sa v *Dvoch* sputuje „prečo je láska, ktorá vie zabiť?“. V súlade s cieľom, ktorý si August vytyčil pri zabíjaní Marianninho muža, hodnotí dramatik tento typ lásky z etického hľadiska negatívne. Aj vo *Veži* sa vyskytuje „láska, ktorá vie zabiť“; je to láska nového človeka k slobode, ktorú ohrozujú starí ľudia. Barč nerozlišoval medzi zabíjajúcou láskou Augustovou, ktorá viedla ku zločinu, a medzi zabíjajúcou láskou nového človeka, ktorá viedla k oslobodzovaciemu boju, ku zvrhnutiu jarma starého človeka. S neúprosnosťou svojej dialektiky urobil z nových ľudí opäť ľudí starých, keď v nich zavládol namiesto zákona lásky zákon nenávisti najprv voči Belovi a ostatným zotročovateľom, potom medzi nimi samými. Je to dialektika nielen neúprosná, ale aj strojovo mechanická. Rovnako strojovo mechanický je spôsob, akým Barč rozvíjal dramatický dej, ako prinášal vždy zvonka popudy pre jeho ďalší tok. Raz je to príchod starých ľudí a jednotlivé detaily, akými si podrobujú nových, potom detaily oslobodzovacieho boja vrátane nečakaných dejových zvrátov (napr. s otrávenými šípami) a napokon detaily o rozpade pokolenia nového človečenstva s takými nečakanými dejovými zvrátmi, ktoré v mnohom pripomínajú málo zručnú fabuláciu okolo pádu údajného diktátora.

Jedinou tragicky veľkou dramatickou osobou *Veže* je Staviteľ jednak pre dôslednosť, s akou ide za stále novými cieľmi, ktoré si vytyčuje, jednak preto, lebo nemá apriórnych predsudkov; ak ide o „nové dielo“, či už v doslovnom význame (stavba veže), alebo prenesenom (zapáliť bojové odhodlanie v nových ľuďoch), vonkoncom sa nerozpakuje prekračovať hranice medzi tými dvoma eticky nazeranými kategóriami človečenstva. Staviteľ však v druhom dejstve prestáva fyzicky jestvovať. A tak zostávalo vtedajšiemu vnímateľovi *Veže* najmä dramatikovo výstražné varovanie, že sa opäť rozpadne tá jednota ľudstva, ktorou v nedávnej vojne zvíťazilo nad spoločným nepriateľom. Lebo rozpadom jednoty nových ľudí sa organický dej veže končí napriek tomu, že za ním nasleduje slepca replika vyjadrená v podobe akéhosi posolstva. Vyjadruje nádej, že ľudstvo sa raz opäť zjednotí a vystavia spoločne *Vežu* lásky.

Tej nábožensky motivovanej nádeje sa Barč subjektívne tuho pridržiaval, hoci strojová mechanickosť jeho dialektiky vo *Veži* ho doviedla k oveľa pesimistickejším východiskám. Jeho vtedajšie vnútorné rozpoloženie mu nedovoľovalo, aby sa vyslobodil zo stálej oscilácie medzi tými dvoma pólmami a zacielil svoju pozornosť ako dramatik nejakým iným smerom. Výsledkom tej oscilácie medzi nábožensky motivovanou nádejou a pesimizmom, ktorý sa rezultuje z organického záveru deja vo *Veži*, je aj autorova posledná dokončená hra *Koniec*.

Na rozdiel od všetkých ostatných Barčových drám *Koniec* už divadelné dramaturgie neuvítali, nedostal sa na javisko a nedočkal sa ani knižného vydania. Lebo v tom čase sa už divadlá pripravovali na takú problematiku, ktorá súvisela oveľa bezprostrednejšie s aktuálnymi dennými potrebami, ako sú napr. socializácia dediny, otázky pracovnej morálky v spojení s výrobnými úlohami, zobrazovanie triedneho boja a pod. K tomu všetkému mala Barčova posledná dokončená hra veľmi ďaleko.

Jej základná východzia situácia je katastrofa, do ktorej sa dostalo ľudstvo po veľkom výbuchu. Nehovori sa výslovne o vojne, ani o atómovej zbrani, ale všetko nasvedčuje, že výbuch bol dôsledkom toho neúprosného boja, ktorý sa predpovedá v závere *Veže* po rozpade jednoty bývalých nových ľudí. V tejto krajne zúfalej a bezvýhodiskovej situácii, kde sa zdá, že účinky smrtonosných lúčov ušetřili na široko-ďalekom priestore iba jedinú osadu, sa pokúša Barč o zdôvodnenie reálnej

nádeje jej obyvateľov na ďalší život. Nevie ju však zdôvodniť ináč, ako zase len vierou v božiu vôľu. Na začiatku hry presviedča Kazateľ pochybujúceho a zúfajúceho Herca, že „budeme žiť, lebo boh to tak chce“. Podobnými slovami vyslovuje v závere hry svoju vieru Herec, ktorý predtým Kazateľa zabil v konflikte, zapríčinenom práve odlišnosťou názorov vo veci viery a nádeje. Ostatne Herec v závere pripúšťa, že v ňom Kazateľ ožil.

Uskutočňuje sa teda vo vzťahu medzi Kazateľom a Hercom podobná premena ako v *Matke* medzi titulnou dramatickou osobou a mladším synom, alebo ako vo *Veži* medzi starým a novým človekom. Pritom je zjavná postupná schematizácia princípu premeny. Vo *Veži* ešte má predsa len odlišné črty ako v *Matke*. Matka sa obetovala, zabil ju mimovoľne starší syn, keď chcel zaútočiť na mladšieho. Vo *Veži* oživa v novom človeku starý človek, keď predtým nový človek starého človeka vyhľadal. Ožitie Kazateľa v Hercovi v závere hry *Koniec* spočíva na presne tej istej schéme.

V poslednej Barčovej hre sa opakujú neraz aj podobné násilné fabulačné zvraty ako vo *Veži*. Motivácia spôsobu, akým noví Iudia premôžu starých, ako aj motivácia sporu medzi tromi pokoleniami bývalých nových Iudí je podobne silená ako zápletká okolo Učencových práškov, ktoré môžu uchrániť dvoch Iudí od účinkov smrtonosných lúčov.

Rukopis poslednej Barčovej hry, *Poeta laureatus*, nemožno pokladať za dokončený napriek tomu, že v jej fabule sa možno dobre orientovať. Viaceré výstupy sú totiž koncipované v rozličných rukopisných aj strojo-pisných verziách. Aj tak je však zrejme, že autor tu začal novú kapitolu svojej dramatickej tvorby. V *Poetovi laureatusovi* niet už stopy po expresionistických motívoch ani po teologizovaní a nábožensko-výchovnom zámere. Témou hry je emancipácia básnika, ktorý sa začne prikláňať k inšpiráciám čerpaným zo životnej a spoločenskej skutočnosti, od priazne feudálneho mecéna. Roku 1953 podľahol Barč ťažkej chorobe, ktorá približne od začiatku päťdesiatych rokov podlamovala jeho tvorivé sily.

4. Závbery a otáznik

Do oslobodenia roku 1945 je Barč popri Stodolovi jediným slovenským dramatikom, ktorý sústavne písal, sústavne sa vyvíjal a ktorého hry sa pravidelne dostávali na javiská. Na tom nemení nič ani okolnosť, že do centra slovenskej dramatiky sa dostal až v rokoch 1943–1945, ohraničených v jeho tvorbe drámami *Matka* a *Dvaja* (medzi nimi bol *Neznámy*). Najmä v druhej polovici tridsiatych rokov bola situácia v slovenskej dramatike zvlášť neutešená. Stodola ako veseloherný autor v tomto období stagnoval; novými komediálnymi a historickými podnetmi obohatil svoju tvorbu až za vlády fašizmu v rokoch štyridsiatych. Ani Barčova tvorba v tridsiatych rokoch ešte nesľubovala veľmi nádeje a východiská z tejto situácie. Spätný pohľad na ňu však predsa len ukazuje, že Barč už vtedy k jednému z východisiek smeroval, čo plne potvrdilo jeho vrcholné tvorivé obdobie.

Pozrime sa teda, ktoré sú také konštantné vlastnosti vo vývine jeho dramatiky, ktoré umožňujú nazerať na ňu ako na istú jednotu, ktoré ho zároveň odlišujú jednak od staršieho generačného druhu Stodolu, jednak od postupne pribúdajúcich súčasníkov.

V porovnaní se Stodolom je tu predovšetkým Barčova žánrová vyhranenosť. Spomenuli sme, že veselohra *Mastný hrniec* je v jeho tvorbe výnimkou a ničím nepripomína vlastnosti jeho drám. Naproti tomu Stodola písal popri veselohrách aj hry historické a raz dokonca napísal aj

na svoje časy vynikajúcu hru z ľudového života (*Bačova žena*). Je tu však ešte ďalšia podstatná Barčova vlastnosť, ktorá sa prejavuje takmer na celej rozlohe jeho dramatiky a spája spoločnou črtou aj také rozdielne hry, ako sú napr. prvotina *3000 ľudí* a *Veža*.

Aj táto vlastnosť nám vystúpi plastickejšie do popredia v porovnaní s dielami kritického realistu Ivana Stodolu. Jeho hry sú zväčša monotematické, zacieľujú sa na vážne alebo komické zobrazenie istého úseku skutočnosti v rámci nejakého príbehu. To sa týka rovnako tých Stodolových hier, ktoré napísal pred Barčovými začiatkami, ako aj tých, ktoré písal približne v rovnakom čase s ním. Napr. Stodolove spoločenské komédie *Náš pán minister* a *Čaj u pána senátora* zobrazujú v komicky nadsadenej podobe a súčasne aj vymievajú úsilia drobných ľudí dostať sa na výslunie spoločenského života. *Jožka Púčika a jeho kariéru* možno označiť ako satiru na meštiacku pseudohumanitu, *Bačovu ženu* za zdramatizovanie nevšedného baladického príbehu z ľudového života, pričom závažnú úlohu má aj impresionistické vystihnutie atmosféry jeho spätia s prírodou; veselohru *Keď jubilant plače* možno označiť ako satiru na kompromisníctvo, *Marína Havranová* je premietnutím udalostí zo Slovenského povstania z rokov 1848–1849 do malomestského prostredia remeselníckeho, resp. zemianskeho a pod.

Naproti tomu o Barčových hrách možno takmer vždy veľmi ťažko výstižne povedať na akú konkrétnu tému ich dramatik napísal (výnimku tvorí iba veselohra *Mastný hrniec*). Prvotina *3000 ľudí* nie je len hra o Petersovej snahe zabrániť, aby sa tisíce robotníkov dostalo na dlažbu, ale aj o tom, že taká snaha sa nemá prejavovať bez „súhlasu zhora“. *Človek, ktorého zbili* je síce aj hrou o Cerozovom boji za spravodlivosť pre všetkých, ale súčasne sa v jej dramatickom deji definujú aj vlastnosti tzv. nového človeka. *Diktátor* je síce aj hrou o spoločenských silách, ktoré dosadzujú jednotlivcov do mocenských pozícií a odstraňujú ich z nich podľa toho, ako sa im to hodí; súčasne je však aj hrou, kde sa rozvíjajú aj názory na vzťahy medzi údajnou vôľou transcendentna a vôľou ľudskou. Tie sa rozvíjajú naďalej aj v *Matke* a *Neznámom*, napriek tomu, že prvú možno označiť aj ako hru o Matkinej obeti a druhú aj ako hru o tom, ako obraňoval Mešťanosta svoje mesto pred chaosom, ktorý mu hrozil jednak zo strany neznámeho, jednak zo strany kariéristu Lenia. Barčova polytematickosť dosahuje vrchol v *Dvoch*, hoci aj *Veža* a *Koniec* sú ňou silne poznačené.

Mnohé z toho, čo bolo na Barčovej dramatike v dobových slovenských reláciách nové, sa realizovalo práve na spomínanom druhom tematickom pláne jeho hier, čiže ako sme už naznačili v rámci jeho „navyše“. Ide o spätosť jeho hier jednak s teologickým nazeraním, resp. o polemiku s ním, jednak s expresionistickými motívmi. V niektorých prípadoch je však ťažko jedno od druhého odlíšiť, prípadne prisúdiť jednému pred druhým prvenstvo, pokiaľ ide o stupeň podnetnosti. Súvisí to s tým, že vzťah k náboženstvu, či už pozitívny alebo negatívny, ale vždy necirkevnický nazeraný, bol jednou z črt expresionizmu.

Expresionizmu bol inak Barč blízky aj spôsobom ako v rámci polytematickosti vstupovali jeho motívy a témy zo spoločenského života do vzťahov s ostatnými motívmi a témami, teda s tým jeho typickým „navyše“.

V rozhovore o *Matke* odvolával sa, pokiaľ ide o prostredie, na svoj opätovný návrat do rodiska, k životu, ktorý mu bol blízky, tak, ako v prvej hre (rozumej 3000 ľudí). K tomu treba dodať, že k tomu prostrediu sa vrátil Barč aj v hre *Na konci cesty*. Ak sa však bližšie prizrieme, aká je funkcia faktov odpozorovaných zo spoločenskej reality v celkovom dramatikovom umeleckom spracovaní, prekvapí nás v porovnaní s niektorými inými motivickými či tematickými prvkami ich sekundárnosť; životný problém robotníkov v hre *3000 ľudí* sa nerieši z hľadiska ich triednych záujmov, ale z hľadiska princípov kresťanského humanizmu, ktoré si napokon multimilionár jednako len osvojí z vlastnej vôle. V hre *Na konci cesty* sa popri reáliách z Barčovho rodiska stretávame aj s konkrétnym zobrazením biedy a nezamestnanosti, s utrpením, ktoré rozleptáva jednotu robotníckeho kolektíva, upriamuje pozornosť viacerých jeho členov na vlastné záujmy; je tu diferenciácia typová a čiastočne aj charakterová a je tu aj robotnícka strana (hoci autorom kriticky nazeraná); najviac je toho na začiatku deja, čím ďalej tým viac z toho ubúda, a čím ďalej tým väčšími sa dramatik prestáva v prospech iných motívov — súvisiacich s vnútorným zápasom robotníka Urbana — zacieľovať na tie, ktoré dali vzniknúť začiatku dramatického deja. V *Matke* ide o čisto banické prostredie, realie hry sú poznačené jeho viacerými lokalitami; a jednako smer, ktorý postupne naberá dej *Matky*, nevylučuje, aby sa to mohlo odohrávať aj v prostredí inom, napr. gazdovskom; triedne nazeraná sociálna problematika sa tu už nejaví ani len ako veľmi vzdialené pozadie. V skutočnosti viedli fakty, ktoré sa odrážali najmä v Barčovej prvotine alebo v hre *Na konci cesty*, k ostrým sociálnym konfliktom. Zdá sa však, že také konflikty neboli v popredí dramatikovho umeleckého záujmu. Možno to formulovať asi tak, že spôsob akým Barč odráža viaceré dobové spoločenské fakty, nie je ani len pokusom o objektívne zrkadlenie historického spoločenského procesu.

V niektorých iných hrách ho zrkadlí aspoň čiastočne objektívne. Sem možno rátať Cerozov boj o spravodlivosť v triednej spoločnosti v *Človeku, ktorého zbili*, alebo pád diktátora, ktorý sa pokúsil o politiku namieranú proti záujmom tých, čo zriadili diktátorskú inštitúciu ako nástroj vlastnej triednej moci. Nakoniec sa však aj v obidvoch tých hrách dostalo do popredia dramatikovo subjektívne nazeranie na životnú problematiku protagonistov. V ostatných Barčových dielach chýba už akýkoľvek stupeň historicko-spoločenskej podmienenosti tém a motívov.

Práve tými hrami (*Neznámy, Dvaja, Veža, Koniec*) sa dramatik najviac priblížil k tvorbe prvého nemeckého expresionistického obdobia, to značí pred prvou svetovou vojnou (Hacencleverov *Syn, Ľudia, Zo záhrobia*; hry Oskara Kokoschku a Ernsta Barlacha — *Mŕtvy deň, Modrý Boll* a pod.). Nedostatok konkrétnych motívov zo spoločenského života tu súvisel aj s tým, že svoju ideovú pozíciu voči negatívne hodnotenej spoločnosti budovali dramatici výlučne zo zdrojov vlastného subjektu. V porovnaní s generáciou Heinricha Manna, u ktorej prevládalo historické chápanie kríz a katastrof, prevládalo u prvej generácie expresionistov zväčša ich krajne absolutistické chápanie. Ich romantická, výlučne ideologická opozícia voči kapitalizmu bola tiež hlavným predmetom oprávnene prísnej marxistickej kritiky Györgya Lukácsa.

Rozpor medzi subjektívnym a objektívnym zobrazením sa nepreklenul

celkom ani potom, keď počas druhej svetovej vojny a po nej začali do expresionistickej dramatiky prenikať vo vystupňovanej miere problémy triednych rozporov a tematika vojny, ako aj dôsledkov, ktorými poznačila Iudí. Vzťah mnohých týchto hier k sociálnej problematike má príbuzné črty s Barčovými hrami jeho prvého tvorivého obdobia (hranice prechádzajú približne cez *Matku*). Aj v *Hinkemannovi* sa začína strácať motív sociálneho rozporu vo chvíli, keď sa začína konfrontovať rýdzo osobné trápenie titulnej osoby s replikami zástupcov rozličných politických strán medzi robotníctvom. Kaiserov *Miliardár* si vyriešil rozpor medzi chudobou a bohatstvom svojším útekom z biedy, ktorý sa stal jedným z hlavných motívov hry *Koral*. Miliardárov syn chce zase v dráme *Plym* riešiť svojším spôsobom spoločenské rozpory (o čom svedčí jeho utopistické zvolanie „Kráľovstvo nie je z tohto sveta!!!“), pre ktorý sa dostáva do konfliktu nielen so štátnou mocou, ale aj s robotníctvom.

Úhrnom možno povedať, že čo sa týka uplatnenia sociálnych motívov a tematiky, prejavovala sa v dramatike nemeckého expresionizmu vcelku opačná tendencia ako u Barča. U expresionistov sociálne motívy a témy postupne pribúdali, u Barča ubúdali.

Napriek tomu, že medzi Barčom a expresionizmom možno uviesť dlhý rad súvislostí myšlienkových (intenzívne prežívaný vzťah k náboženskej problematike), motívových (boh, dvojník, cesta, vízie, nový človek, princíp protikladnosti a korelácie jednotlivých motívov), súvislostí čo sa týka vytvárania dramatických osôb (ako nositeľov protikladných vlastností a ideí) aj priamo štylistických (niektoré spomenuté princípy vo vytváraní dialógu), jednako len nie to je podstatné, či Barča ovplyvnilo alebo neovplyvnilo priamo a bezprostredne poznanie diel expresionistických dramatikov. Ani okolnosť, že Barč poznal niektoré drámy *Strindbergove*, ktoré prípadne mohli byť pre neho podobným východným bodom, akým boli pre samotných expresionistov, tu nehrá prvoradú úlohu. Najpodstatnejšie je, že sa vôbec v druhej polovici tridsiatych a prvej polovici štyridsiatych rokov našiel u nás dramatik, ktorý či už spontánne alebo vedome nadväzoval takto oneskorene na toto inde už dávno prekonané prúdenie. Čiastočne si možno tento zjav aj vysvetliť.

Niet pochybností, že to boli hlavne náboženské zábrany, ktoré nedovoľovali Barčovi, aby uplatňoval triedne hľadiská pri pohľade na sociálnu problematiku, ktorá sa v začiatkoch jeho hier *3000 ľudí* a *Na konci cesty* črtá. Ak už nie ostro a plasticky, nuž prinajmenej badateľne. Tým si možno vysvetliť, že obchádzal konflikty vyslovene spoločenského charakteru tam, kde sa ponúkali v samotnej dramatickej látke a že v tom zrelšom období si už ani len látku nevyberal takú, ktorá by ich mohla čo len potenciálne obsahovať. Na druhej strane pociťoval — prinajmenej vo svojich vrcholných dielach — náboženské zábrany ako príťaž; či vedome alebo podvedome, sa nedá s určitosťou povedať. Jedine tým si možno vysvetliť postupnú emancipáciu jeho protagonistov od chcenia, ktoré vychádza z údajného transcendentna. Postupná emancipácia sa začína u údajného diktátora, pokračuje cez *Matku* (hoci v oboch prípadoch je len čiastočná) a dovŕšuje sa v Mešfanostovi z hry *Neznámy*. Nech však dosiahla akýkoľvek stupeň — a ten sa vo *Veži* opäť znížil takmer na nulový a vonkoncom nulový bol už v poslednej dohotovenej dráme *Koniec* — vždy šlo iba o únik od vonkajšej skutočnosti do vnútorného sveta subjek-

tívnych nazeraní; a to aj vtedy, ak sa ten únik uskutočňoval za kulisou dialektického nazerania, pravda idealistického, na spoločenské procesy (Veža).

Korytom, ktorým v Barčových drámach pretekalo to najsubjektívnejšie, bol vždy ten ďalší, druhý plán jeho hier (ku ktorému pristupoval niekedy aj tretí, štvrtý, atď.), to čo sme označili ako Barčovo „navyšé“. Hoci mal u jeho druhov, ktorí sa umelecky plnšie rozvinuli až po druhej svetovej vojne, podstatne inú a hlavne objektívne zdôvodnenú náplň, jednako vedie cesta od pôvodnej monotematickosti slovenskej dramatiky k jej polytematizácii ak už nie priamo cez Barča, nuž rozhodne celkom blízko popri ňom.

Barčov vývin je od jeho poslednej hry s nábožensko-výchovným vyúštením (*Na konci cesty*) po jeho poslednú dokončenú hru (*Koniec*) cestou v kruhu. Cez zložené peripetie pokusov vyrovná sa s transcendentnom a uplatní či už popri ňom alebo dokonca proti nemu aj výsledok ľudského chcenia, vracia sa dramatik v *Konci* a na konci svojej vlastnej cesty do pôvodných východných pozícií. Tam i tu stavia do popredia to Barthovské „credere“, odkiaľ „jedine sa môže dostaviť intellegere (poznanie, porozumenie)“.

Kruh a jeho symbolika sú však príznačné nielen pre cestu dramatikovu, ale aj pre cestu niektorých jeho osôb a dejov. Urbanova cesta, ktorá sa po jeho nevydarenej samovražde otvára, ako vraví hlas svetla, pred ním, je cestou „nazad do života“, teda vlastne návratom; napriek tomu, že absolútne niet reálnej nádeje, že sa v tom živote niečo zlepší. Rovnako je návratom, keď v *Konci* Herec prejde na pozície Kazateľovej únosti. Lebo ani tu niet viac reálnej nádeje na záchranu, ako jej bolo na začiatku deja. Urban aj Iudia z *Konca* sa vracajú k tejto nádeji, lebo boh s nimi údajne niečo chce. Teda zase len aplikácia barčovského modelu bábk, ktorá nemá ďaleko k modelu büchnerovskému a k neskoršiemu modelu expresionistickému, ktorý je nadto ešte, najmä u Kaisera, spojený aj s cestou v kruhu.

Nestretávame sa však s ním u Barča len tam, kde sú prítomné obidva články ľudského vzťahu k transcendentnu. Ako cestu v kruhu možno označiť aj opätovné úteky Maurove od Augusta a opätovné nútené návraty k nemu (*Dvaja*). Akoby boli „sputnaní“ a nemohli sa od seba „oslobodiť“. Aj Neznámy a Dáma v Strindbergovej hre *Do Damašku* sa už štyri razy rozišli, ale zasa sa k sebe vrátili „--- ako by boli sputnaní“ (v nemeckom preklade festgekettet). Tu sa, tak ako na mnohých iných miestach, potvrdzuje Barčovo vyrastanie z istého veľmi vyhraneného typu európskej dramatiky, ktorá je už passé. Jeho tvorba má však práve v *Dvoch* aj vlastnosti tých, čo po ňom ešte len prídu. Podľa Louisa Percheho Beckettov Pozzo a Lucky a tiež Vladimir a Estragon sa „krúčia dookola v nekonečnom čakaní, pripútaní k alternatíve: alebo Godot alebo nič---“. Aj iné znaky spájajú však Augusta a Maura s beckettovskými, ale aj s inými dvojicami absurdnej dramatiky. Je tu napr. Vladimirova nadradenosť nad Estragonom, príbuzná (hoci sa prejavuje menej rabiátne) Augustovej nadradenosti nad Mauirom. Komplementárnosť tejto dvojice pripomína ostatne aj aktivnosť a pasívnosť členov dvoch podobných dvojíc v hrách Arthura Adamova, *Paródia* a *Veľký manéver*. Aj rozpor medzi skutočnosťou a ilúziou – vo *Dvoch* sa prejavuje v odlišnosti medzi Mauirom a Marian-

nou, v *Čakaní na Godota* medzi čakajúcimi (Vladimir a Estragon) a svetom sa bezcieľne ženúcimi (Pozzo a Lucky) — je obidvom hrám príbuzný. A ešte veľa ďalších znakov by sa dalo uviesť, ktoré svedčia nielen o tom, z čoho Barč či už vedome alebo mimovoľne vyrastal, ale aj o tom, kam — už zaručene iba mimovoľne — vrastá — nech už súdime o beckettovskej dramatike tak alebo ináč.

Posledná, už nedokončená Barčova hra naznačuje prípadné možnosti jeho úniku z kruhu; i keď nevieme presne, či trvalého a nevieme presne ani smer úniku. *Poeta Laureatus* už nevyúsťuje v subjektívne motivovanú „nádej“ kresťanskú, ale v takú, ktorá vyrastá z objektívne motivovaného presvedčenia o nevyhnutnosti triedneho boja: spor medzi feudálom-mecénom a neposlušným dvorným básnikom-plebejom vraj rozriešia ich vnukovia, čo budú raz stáť proti sebe. Potom vraj Poeta napíše svoj chválospev, svoju najkrajšiu básneň. Nenapíše ju však „ani na pánov, ani na poddaných“, ale napíše ju „najkrajšej Kráľovnej. Slobode“. Že by sa bola pred Barčom otvárala nová dilema?