

ŠPECIFICKÉ PODOBY SATIRY V DRAMATICKÝCH REALIZÁCIÁCH MILANA LASICU A JÚLIUSA SATINSKÉHO

LENKA HALUZOVÁ

Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

Anotácia: Štúdia pracuje s literárnoteoretickými poznatkami z oblasti komédie, pričom akcentuje satiru ako výrazový prvok komiky. Ťažisko štúdie tvorí komparácia literárnych predlôh s ich adaptáciami v dramatickej tvorbe Milana Lasicu a Júliusa Satinského. V štúdiu sú identifikované satirické prvky prítomné v týchto adaptáciách ako výsledok žánrových posunov medzi pretextom a posttextom v rámci prislúchajúceho dobového kontextu vzniku diel.

Kľúčové slová: interpretácia, absurdná dráma, divadelná hra, komédia, humor

Jedným z atribútov hodnotovej orientácie literárneho textu vo všeobecnosti, ale aj nami skúmaných dramatických adaptácií, je dichotómia na osi tragickosť – komickosť. Charakter literárneho diela vo väčšine prípadov osciluje medzi týmito dvoma pólmi. Obidva vo vedomí prijímateľa evokujú rozdielny zážitok. Postojová modalita v rovine drámy je realizovaná charakterovými črtami protagonistov, ako aj povahou interpersonálnych vzťahov medzi nimi, ktoré vychádzajú z ich konania a obsahu ich replík. Nezanedbateľný vplyv má aj realizácia sujetu či výber prostredia. Všetky spomenuté atribúty formujú perspektívu textu, ktorá korešponduje so zámermi autora konštruujúceho fikčný svet svojho diela.¹ V ontológii textu je recipientovi predložená aj určitá hodnotová orientácia, ktorú v procese percepcie diela dekoduje. Vyplýva z konkrétnej autorskej stratégie prostredníctvom postojovej modality.

Komickosť, ktorou sa v štúdiu zaoberáme, vzniká na základe rozporu vonkajšieho (formálna štruktúra) a vnútorného (sémantická štruktúra) usporiadania umeleckého textu. V rámci sémantickej štruktúry možno hovoriť aj o nesúrodých dvojiciach (či už ide o predstavy, veci, predmety, myšlienky alebo slová), ktorých zdvojovanie vzdoruje primeranému uchopeniu.² Uvedený rozpor ale nepostačuje na vyvolanie reakcie recipienta na komickosť, ktorá býva konvenčne spájaná s pobavením a smiechom. Prijímateľ musí pri recepcii identifikovať a dešifrovať prítomné komické prvky v intencii autorského zámeru, resp. komickosť musí byť signalizovaná. Vnímanie a správne uchopenie humoru či satiry v umeleckom texte teda súvisí najmä s rovinou komunikácie text – čitateľ. Zábavnosť diela s komickými prvkami svojou zážitkovou hodnotou pripomína hru.³ Záluba v komike je prirodzený antropologický jav, ktorý funguje ako obranný mechanizmus, pričom pod povrchom jednoduchého žartovania sa často skrýva kritický postoj k negatívnym spoločenským javom. Jednou z foriem komickosti, využívanou na kritiku takýchto javov, je práve satira.

¹ ŽILKA, T. *Text a posttext*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2011, s. 62.

² BORECKÝ, V. *Imaginace, hra a komika*. Praha : Triton, 2005, s. 10.

³ ŽILKA, T. *Text a posttext*, s. 63.

Netriviálnym terminologickým problémom však býva jednoznačná definícia, hierarchia a usúvzťažnenie pojmov satira, humor, irónia, sarkazmus, paródia či grotesknosť, ktoré sú často používané synonymicky. Problematickosť vymedzenia daných pojmov spočíva v tom, že ich denotatívny význam je podobný, pretože všetky patria do množiny javov v rámci komiky. V monografii *Text a posttext* uvádza literárny teoretik Tibor Žilka kategorizáciu výrazových prostriedkov humoru a satiry, pričom humor a satiru považuje za základné formy realizácie komiky v umeleckom texte.⁴ Satiru od humoru odlišuje predovšetkým ofenzívnejší spôsob vyjadrovania komicosti, doplnený o kritiku kultúrno-spoločenských javov. Satira je v Žilkovom chápaní postavená na sarkazme a humor zase na irónii. Pre výrazové prostriedky irónie a sarkazmu je typická hyperbola (z nej vychádza paródia) a jazyková komika. V danom rozdelení je teda satira vo svojej podstate charakterová komika založená na sarkazme, pričom obsahuje prvky grotesky, hyperboly, paródie a v konečnom dôsledku aj jazykovej komiky.

Jednou z kľúčových teoretických prác na túto tému je monografia *François Rabelais a ľudová kultúra stredoveku a renesancie* od literárneho vedca Michaila Michajloviča Bachtina. Poukazuje v nej na očisťujúci účinok smiechu a odhaľuje deformácie spoločenského života, no zároveň nepopiera vážnosť, skôr ju zbavuje jednostrannosti a skostnatenosti. Centrálnym pojmom v jeho uvažovaní o smiechovej kultúre je groteska.⁵ V závislosti na tom, ako široko tento pojem chápeme, ju možno vnímať buď ako jeden z výrazových prostriedkov humoru a satiry, alebo ako samostatný dramatický žáner. Literárna vedkyňa Margita Laczková vo svojej štúdií upozorňuje na rozlišovanie pojmov groteskný, tragikomický a absurdný. Groteska na rozdiel od tragikomického spája oba faktory (tragično a komično) do jedného harmonického celku a absurdnosť považuje za užší pojem než groteskno: „Mohli by sme povedať, že každá absurdnosť je groteskná, reciprocita však neplatí.“⁶

Bachtin v spomínanom diele vyčleňuje tri typy grotesky: renesančnú, romantickú a modernú. Tibor Žilka k nim pridáva aj grotesku postmodernú.⁷ Priznáva jej atribút kritiky politického systému, najmä v kultúrno-spoločenskom priestore krajín strednej Európy v období komunistickej totality.⁸ V našej štúdií si na príklade konkrétnych textov všimneme premeny autorskej poetiky Milana Lasicu a Júliusa Satinského v nadväznosti na príslušný dobový kontext. Dvojica uvedených autorov vstúpila do slovenskej literatúry v šesťdesiatych rokoch 20. storočia, keď sa kultúrno-spoločenská situácia oproti začiatku päťdesiatych rokov zmenila.

Jednou z dominantných tém povojnovej literatúry bola reakcia na vojnovú skúsenosť, ktorá bola v domácej dráme tematizovaná najmä problematikou Slovenského národného povstania. Hrôzy druhej svetovej vojny v dráme západnej Európy podnietili vznik viacerých umeleckých smerov, medzi nimi existencializmu (Jean-Paul Sartre, Albert Camus) i tzv. absurdnej drámy (Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet). Ich vplyv sa po uvoľnení spoločenských pomerov premietol do poetiky drá-

⁴ Tamže.

⁵ BACHTIN, M. M. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha : Argo, 2007, s. 18.

⁶ LACZKOVÁ, M. Niektoré súvislosti medzi groteskou a postmodernizmom. In *Romboid*, 1994, roč. 29, č. 6, s. 51.

⁷ ŽILKA, T. *(Post)moderná literatúra a film*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2006, s. 66.

⁸ Tamže, s. 76.

my šesťdesiatych rokov aj v Československu. Ohlas existencializmu v slovenskej dráme sa ukazuje najmä v textoch Leopolda Laholu (*Bezvetrie v Zuele, Štyri strany sveta, Atentát*) či Ivana Bukovčana (*Kým kohút nezaspieva, Sneh nad Limbou*).

Dovŕšenie osamostatnenia absurdných drám od ostatných literárnych smerov môžeme nájsť v publikácii dramatika Martina Esslina *Divadlo absurdity* z roku 1961. Vydanie Esslinovej knihy bolo, ako konštatuje teatrológ Miloš Mistrík, priaznivé aj pre vznik a vývoj absurdného divadla na Slovensku: „Esslinov opis fenoménu absurdného divadla na začiatku šesťdesiatych rokov prišiel z nášho hľadiska vo vhodnom termíne. Komunistický východný blok prežil katarziu roku 1956, keď na XX. zjazde Komunistickej strany Sovietskeho zväzu vtedajší prvý tajomník Nikita Sergejevič Chruščov odhalil zločiny stalinizmu, a od konca päťdesiatych po koniec šesťdesiatych rokov nastalo obdobie relatívneho uvoľnenia (...).“⁹ Základným pocitom protagonistov absurdnej drámy bola dezilúzia, do určitej miery postavená na dištancovaní sa od dovtedajšej divadelnej tradície a na reflektovaní vnútorného sveta človeka po druhej svetovej vojne. Mistrík túto dezilúziu, v súlade s Esslinom, charakterizuje ako rozpad starých istôt a bezmocnosť človeka voči realite.¹⁰

Poetika absurdnej drámy najskôr začala do slovenského divadla prenikať len v rovine zvýšenej miery grotesknosti a miešania komického s tragickým,¹¹ čo identifikujeme v dielach Petra Karvaša z druhej polovice päťdesiatych rokov či v Bukovčanovej dráme *Slučka pre dvoch*. Inscenácie diel absurdnej drámy od európskych autorov na slovenskej scéne poukázali na tendenciu interpretovať v nich skôr satirizujúce podobnosti.¹² Prvým autorom, ktorého hry môžeme do tohto literárneho smeru zaradiť, bol básnik a prekladateľ Rudolf Skukálek. Do polovice šesťdesiatych rokov napísal hry *Hodinky* (1963), *Metla* (1964) a *Piliny* (1965), ktoré sa zaslúžili o prienik absurdnej drámy do podmienok slovenského divadelníctva, a to napriek tomu, že autor musel po auguste 1968 emigrovať a povedomie o ňom sa zo spoločnosti postupne vytratilo.

Autorská poetika Milana Lasicu a Júliusa Satinského

Povojnová literatúra je podľa niektorých teoretických koncepcií chápaná ako koniec moderny a začiatok postmoderny, prípadne je považovaná za akúsi proto-postmodernu.¹³ Pocity vykorenenosti, prázdnoty a nezmyselnosti či spochybnenie základných hodnôt človeka v absurdnej dráme boli transformáciou vojnových hrôz. V textoch domácej proveniencie sa k týmto pocitom pridružila aj reakcia na mašineriu politických procesov päťdesiatych rokov a totalitnú cenzúru v umení. Výsledkom daného spojenia bol o to silnejší satirický a groteskný charakter absurdného divadla v Československu. Milan Lasica, ktorý popri inom prekladal a aj režíroval texty významného predstaviteľa tohto umeleckého smeru v Poľsku Sławomira Mrożeka, bol

⁹ MISTRÍK, M. *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava : VEDA, 2002, s. 12.

¹⁰ Tamže, s. 13.

¹¹ ŠTEFKO, V. Roky šesťdesiate a ďalšie. In *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. (Ed. V. Štefko). Bratislava : Divadelný ústav Bratislava, 2011, s. 455.

¹² Tamže, s. 456.

¹³ Napr. podľa spisovateľa Martina Kasardu absurdná dráma a nový román už nesú prvky postmoderny. KASARDA, M. Povedz mi, čo čítaš, čiže dlhšia prechádzka súčasnou literatúrou časť 3. In *Dotyky*, 1997, roč. 9, č. 3, s. 52.

už na začiatku svojej kariéry dobre oboznámený s poetikou absurdnej drámy. Aj keď prenikanie jej vplyvu bolo pomalšie pre ideologicky motivovaný odpor literárnej kritiky v päťdesiatych rokoch, prekonaniu bariéry voči absurdnej dráme pomohol v socialistickom Československu práve Mrožek. Inscenácie jeho textov na slovenských javiskách výrazne prispeli k formovaniu absurdnej drámy u nás.

Dvojica Lasica a Satinský sa v šesťdesiatych rokoch rýchlo etablovala v Divadle na korze. Inšpiráciu čerpali nielen z Becketta či Mrožeka, ale aj z estetiky kabaretu, tradície malých divadiel, tvorby Jiřího Voskovca s Janom Werichom, spoločenskej satiry Ivana Stodolu či renesančného divadla s prvkami improvizácie v duchu *commedia dell'arte*. Svojím neskrývaním sa za dramatické postavy im ako inšpiračný zdroj poslúžili aj českí herci Ivan Vyskočil a Jiří Suchý. Druhý menovaný na konci päťdesiatych rokov založil spolu s Jiřím Šlitrom divadlo Semafor, ktorého scénická produkcia pokračovala v tradícii Osvozeného divadla. Neskorší smer tvorby Lasicu a Satinského ovplyvnili českí absurdisti, najmä Václav Havel (*Vyrozumenie*, 1966), neskôr preložili i jeho divadelné hry. Podľa Martina Porubjaka sa v tvorbe Lasicu a Satinského môžeme, najmä čo sa týka typickej atmosféry a naladenia, opierať aj o vplyvy filmovej tvorby režiséra a herca Charlieho Chaplina (najmä v tom, že za úsmevmi komikov je často cítiť skepsu a rozčarovanie zo sveta), nemej grotesky a dadaizmu.¹⁴

Pluralita inšpiračných prameňov, ktoré sú často v drámach Lasicu a Satinského parodizované, evokuje poetiku postmodernity. Parodovanie má v podaní autorskej dvojice povahu subverzie voči pretextu. Literárny vedec Peter Zajac v nadväznosti na dramaturgičku Barbaru Johnsonovú a literárneho teoretika Jeana-Francoisa Lyotarda zaraďuje subverziu medzi centrálné pojmy postmodernity.¹⁵ V našom chápaní sa v diele Lasicu a Satinského realizuje ako subverzia pôvodného textu alebo ako vytváranie ambivalentnosti a paradoxnosti k nemu. Autori teda netvoría negáciu k originálu, ale ho posúvajú do roviny, v ktorej má pozmenený význam, najčastejšie prostredníctvom hyperbolizácie, parodovania a špecifickej jazykovej komiky. Zreteľne to môžeme interpretovať v skeči *Jánošík*, ktorý bol v televízii odvysielaný v rámci programu *Ktosi je za dverami* (1981). Parodizáciou jánošíkovskej topiky vytvárajú v konečnom dôsledku subverziu k mnohým verziám jedného z dominantných národných mýtov. Konečný posttext tak nie je negáciou originálneho príbehu, ale skôr zosmiešnením inventáru umeleckých výrazových prostriedkov asociovaných s jánošíkovskou tematikou v literárnej tradícii, pôvodná logika literárneho kánonu je úmyselne destabilizovaná.

Na úrovni makrokompozície sú dramatické texty Lasicu a Satinského adaptáciami rôznych diel domácej i svetovej literatúry. Treba zdôrazniť, že v tomto prípade ide o adaptáciu, nie aktualizáciu pôvodných textov. Obidva pojmy označujú úpravu určitého diela, no rozdiel je v realizácii. Aktualizácia je operáciou, pri ktorej sa mení vročenie a dejový rámec.¹⁶ Najčastejšie ide o prispôbenie pôvodného diela súčasnému publiku. Na druhej strane, „adaptácia na rozdiel od divadelného prekladu alebo aktualizácie má povolenú mimoriadnu slobodu a smelo modifikuje zmysel pôvodného diela (...), adaptovať znamená úplne prepísať text, ktorý sa považuje

¹⁴ PORUBJAK, M. Lasica & Satinský & my. In *L&S. Levice* : Koloman Kertész Bagala, 1996, s. 329.

¹⁵ ZAJAC, P. Štylistika, rétorika, poetika. In *Od moderny k postmoderne*. (Ed. T. Žilka). Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 1997, s. 36.

¹⁶ PAVIS, P. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 35.

iba za materiál.¹⁷ Texty dvojice komikov sa teda v rovine makroštruktúry javia skôr ako adaptácie než ako metatexty. Potvrďuje to aj Tibor Žilka, ktorý intertextualitu v týchto dielach vníma ako „marginálnu“¹⁸, z dôvodu, že nadväzovanie na pretext je len na úrovni mikrokompozície a slúži na evokáciu pôvodného diela. Takýto typ postmoderného literárneho diela, kde autor konštruje fikčný svet svojho textu na základe rozsiahleho prepracovania fikčného sveta pôvodiny, označuje literárny teoretik Lubomír Doležel ako mutáciu.¹⁹ Vyčleňuje tri typy postmoderných prepisov – transpozíciu, rozšírenie a mutáciu, ktorú považuje za najradikálnejší druh prepisu, pretože podlamuje legitimitu pôvodného kanonického fikčného sveta.²⁰

V podaní Lasicu a Satinského je táto „podvratná“ činnosť voči originálu realizovaná použitím satirickej optiky, ktorá však slúži viac ako kritika a demaskovanie negatívnych ľudských vlastností, než by sa usilovala zosmiešniť pretext ako taký. Priliehavejším terminologickým označením tu môže byť ekfráza. Tento termín má viacero významov, pričom najmä poľská literárna veda ho používa na charakterizovanie autorskej stratégie, keď umelec vo svojom diele tlmočí vlastné vnímanie iného umeleckého diela.²¹ Ide teda o umelcovu interpretáciu iného textu. Diferenciácia medzi metatextovou nadväznosťou a ekfrázou v tomto smere však v rámci súčasnej literárnej vedy naďalej ostáva nezreteľná. Situácia v oblasti slovenskej činohry sa síce po roku 1956 čiastočne uvoľnila, no približne do roku 1962 bolo cenzurované všetko, čo bolo v rozpore s marxistickým svetonázorom a čo i len vzdialene odkazovalo na existencializmus, vrátane absurdnej drámy.²² Uchopiť poetiku prohibičných textov sa v druhej polovici šesťdesiatych rokov darilo divadlám malých javiskových foriem a divadlám štúdiového či autorského typu. Začiatok ich činnosti sa viaže ešte ku koncu päťdesiatych rokov, keď v Čechách vznikli divadlá Na zábradlí, Semafor, Rokoko, Činoherní klub či Divadelný štúdio v Ústí nad Labem. Divadelný historik Vladimír Štefko na margo dobovej situácie u nás uvádza: „Na Slovensku sa hnutie tzv. malých javiskových foriem začalo formovať s asi päťročným oneskorením, a i to na amatérskej, najmä vysokoškolskej báze. Pokusy o profesionálne súbory nedopadli slávne. (...) No už na začiatku sedemdesiatych rokov (...) priniesla druhá vlna slovenských malých foriem rad autorov, ktorí sa časom prestali uspokojovať s tvorbou pásiem, kabaretov a satirických feérií a objavili v sebe ambíciu písať aj pre profesionálne divadlo (...)“²³

Za míľnik v inscenovaní absurdných hier môžeme považovať uvedenie hry *Soi-rée* (1968) a Beckettovej hry *Čakanie na Godota* (1968, réžia Vladimír Strnisko a Milan Lasic) v Divadle na korze. Toto divadlo v rokoch 1968 – 1970 prijímalo a spracúvalo divadelné inšpirácie z tzv. západnej literatúry a usilovalo sa inscenovať texty zahraničnej absurdnej drámy. Z krátkych programových vyhlásení vyplýva, že dramaturgia si stanovovala ciele súvisiace s prínosom a vstrebávaním impulzov z európskej divadelnej tvorby.

¹⁷ Tamže, s. 26.

¹⁸ ŽILKA, T. *(Post)moderná literatúra a film*, s. 15.

¹⁹ DOLEŽEL, L. *Heterocosmica (Fikce a možné světy)*. Praha : Karolinum, 2003, s. 203.

²⁰ Tamže.

²¹ JEDLIČKOVÁ, A. – FEDROVÁ, S. *Obraz v příběhu – ekfráze ve vyprávění. Předběžné návrhy k rozlišení popisnosti a vizuality*. In *Slovenská literatúra*, 2010, roč. 57, č. 1, s. 39.

²² JABORNÍK, J. *Vývinové premeny slovenskej divadelnej réžie a generačná otázka*. In *Poetika a politika*. (Ed. J. Pašteková). Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2004, s. 153.

²³ ŠTEFKO, V. *Roky šesťdesiate a ďalšie*. In *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, s. 457 – 458.

Márna lásky snaha

Zmena politickej klímy po invázii vojsk Varšavskej zmluvy do Československa sa významným spôsobom dotkla aj tvorivých aktivít Milana Lasicu a Júliusa Satinského, ktorí boli počas prvej polovice sedemdesiatych rokov proskribovaní. Ich neoficiálny návrat do slovenskej literatúry predstavuje úprava hry ideologicky afirmovaného dramatika Jána Soloviča *Plné vrecká peňazí* na Novej scéne (1975). V roku 1978, v komédii Williama Shakespeara *Márna lásky snaha*, ktorú režíroval Miloš Pietor, Lasica so Satinským vystavali druhý obraz štvrtého dejstva takým spôsobom, aby úvod a záver obrazu ostali veľmi podobné originálnemu dielu. Príčiny tejto autorskej stratégie možno nájsť v snahe o zachovanie dramaturgickej plynulosti v rámci Pietorovej scénickej interpretácie. Komickosť na úrovni textu ako celku spočíva v umeleckej hyperbolizácii Shakespeareovho tvorivého postupu.

V tomto diele renesančného dramatika je signifikantné použitie slovných hier a satiry, ktorá je nasmerovaná voči prejavom prehnanej učenosti protagonistov. Teatrologička Jana Bžochová-Wild upozorňuje aj na paralelu s *Chválou bláznivosti* Erazma Rotterdamského.²⁴ Jedným z príkladov použitia slovnej hry je konštruovanie novotvarov a skomolenín zo slov anglického jazyka, ktoré autori zámerne spájajú s domácimi lexémami, napr.: „Ja osobne mám veľmi rád lov. Ako my Angličania hovoríme – ajlovjú... Človek sa s chuťou oddáva zabíjaniu, a pritom sa nesprenverí svojmu svedomiu.“²⁵ Satirický moment tu vzniká na základe fonetickej podobnosti slov z dvoch rôznych jazykov, vďaka ktorej sa zvrat „ajlovjú“ v domácom jazyku diela dostáva do novej sémantickej roviny. Lasica a Satinský využívajú aj iné postupy utvárania slovných hier, napr. premenovávaním názvov určitých reálií. Robia to prostredníctvom rozličných, na prvý pohľad nelogických myšlienkových postupov, ktoré vznikli na báze asociácií, napr. podľa zvuku, ktorý vydáva daný predmet, alebo podľa činnosti, ktorú vykonáva. Spisovateľ a literárny kritik Kornel Földvári hru so slovom u Lasicu a Satinského posúva až do oblasti reči ako ustáleného systému zvukov, pri ktorých na lexikálnom význame nezáleží, no funkčne vyplňajú ticho.²⁶ Vzniká tak nesúlads medzi zvukovou a obsahovou vrstvou, teda de facto odcudzenosť týchto dvoch zložiek.

Vrcholom divadelno-dramatického stvárnenia ľudského odcudzenia a jazykovej nezrozumiteľnosti u Lasicu a Satinského bolo podľa Miloša Mistríka vytvorenie vlastného umelého, nezrozumiteľného absurdistického jazyka, migzidštiny.²⁷ Umelé skonštruovanie absurdného jazyka môžeme interpretovať ako paródiu jazyka a slovenského literárneho „folklóru“, zároveň ako vyjadrenie vonkajšej i vnútornej izolácie človeka neschopného výmeny myšlienok prostredníctvom slov, čo je charakteristický znak absurdnej drámy. Slová sa osamostatňujú od pojmov, strácajú zmysel a realizujú sa len vo forme akustických signálov.

Rozšíreným spôsobom realizácie slovnej hry Lasicu a Satinského je aj kalambúr, ktorý využíva zvukovú podobnosť slov. V ich interpretácii *Márnej lásky snahy* hovorí

²⁴ BŽOCHOVÁ-WILD, J. *Shakespeare. Zooming*. Bratislava : Európa, 2017, s. 86 – 87.

²⁵ LASICA, M. – SATINSKÝ, J. *Márna lásky snaha*. In *L&S 2*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 1998, s. 167.

²⁶ FÖLDVÁRI, K. *Svet pre dvoch*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 2004, s. 17.

²⁷ MISTRÍK, M. *Slovenská absurdná dráma*, s. 119.

Nathaniel: „Tak teda! Hľa, tamto v diaľke beží divá zver po lúke a čosi šípi. Natiahnem tetivu, a šíp už letí z luku na lúku a zabodne sa do tej divej svine, tým pádom je z tej divej svine zrazu ošípaná.“²⁸ Často používaným javom je aj hra s homonymami, ktorých polysémantickosť vytvára v texte viaceré možné interpretovateľné významy, čo tiež možno ilustrovať na výroku Nathaniela: „A vyťahni si z brucha ten šíp! Ešte si budú myslieť, že si trafený!“²⁹

Ďalšia postava, Holofernes, v hre navonok predstavuje intelektuála, ktorého humor je kreovaný využívaním špecifických lexikálnych prostriedkov: „V tomto epiteton konštruuje sa mi podarilo s razanciou mne vlastnou spojiť dve úplne odlišné slová – a síce prapodivno, podstatné meno podľa vzoru brvno, a úchvatný, prídavné meno prvého stupňa.“³⁰ Lasica a Satinský ironizujúcim použitím termínov z rôznych vedných oblastí karikujú pomocou umeleckej hyperboly prototyp učenca, ktorý sa za každých okolností snaží vystavovať na obdiv svoju duchaplnosť a vedomosti. To zároveň môžeme označiť za alúziu na didaktizujúci charakter renesančných literárnych diel.

Deň radosti

Iný typ dramatickej realizácie v tvorbe Milana Lasicu a Júliusa Satinského reprezentuje hra v dvoch častiach *Deň radosti*, uvedená v Štúdiu S v roku 1986. Pre lepšie uchopenie kultúrno-spoločenského významu, a to nielen satiry, ale aj komiky ako takej, je dobré sa vrátiť k spoločenskej situácii päťdesiatych rokov minulého storočia a pozrieť sa na satiru z dobovej perspektívy.

Jedným z dominantných atribútov satiry je reakcia na spoločenskú situáciu formou výsmechu. Spoločenská satira totiž často reflektuje skutočné nálady v spoločnosti, takže aj napriek alegorickosti a náznakovosti bývajú negatívne javy v takomto umeleckom diele zreteľne identifikovateľné a dekodovateľné. Politické elity boli vždy veľmi vnímavé k vlastnému zosmiešňujúcemu obrazu v umení. Svedčia o tom aj konzekvencie ždanovovskej estetickej doktríny nielen v Sovietskom zväze, ale aj v socialistickom Československu. Socialistický realizmus a jeho ideologický tlak na umelcov prvej polovice päťdesiatych rokov redukoval autorskú slobodu na súhlasný schematizmus. Literárna teoretička Jelena Paštėková v tejto súvislosti uvádza: „Teória bezkonfliktovosti sa dotkla literárnych diel, aj podstaty dramatických umení a úplne dezorientovala spisovateľov, ktorí pri najlepšej vôli nedokázali vdýchnuť život nekonfliktným, laboratórne vypreparovaným hrdinom. Podobne na tom bola aj satira so svojím pranierovaním negatívnych spoločenských javov.“³¹

Objektom satirického zobrazenia v tomto období mohlo byť len to, čo kritizovala a odsudzovala samotná totalitná ideológia: napr. odporcovia kolektívizácie a budovania socializmu (kulaci, malomeštiaci, buržoázia), príslušníci inteligencie, veriaci či všeobecne spoločenské pomery spreď februára 1948. Satira sa z politických dôvodov obmedzovala na kritiku a zosmiešňovanie nedostatkov každodenného ľudského prežívania. Chýbala jej spoločenskokritická hĺbka, takže bola často označovaná ako „ko-

²⁸ LASICA, M. – SATINSKÝ, J. Márna lásky snaha. In *L&S 2*, s. 173.

²⁹ Tamže, s. 177.

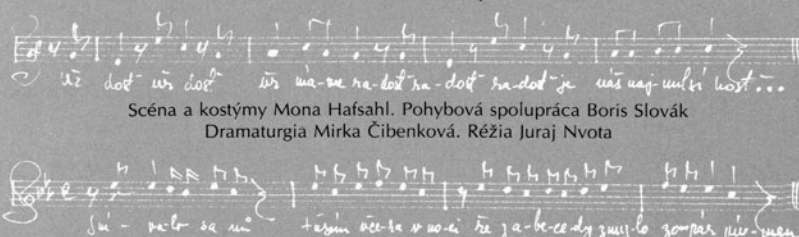
³⁰ Tamže, s. 167 – 168.

³¹ PAŠTĚKOVÁ, J. K poetike päťdesiatych rokov. In *Poetika a politika*, s. 95.

Milan Lasica a Július Satinský

DEŇ RADOSTI

Hra v dvoch častiach
Hudba Jaroslav Filip



Scéna a kostýmy Mona Hafsahl. Pohybová spolupráca Boris Slovák
Dramaturgia Mirka Čibenková. Réžia Juraj Nvota

Účinkujú Milan Lasica ako Optimista, Július Satinský ako Pesimista
a Jaroslav Filip ako Klavirista

Premiéra v Štúdiu S 12. apríla 1986

STUDIO
UMELECKÁ SCÉNA SLOVKONCERTU
NÁM. 1. MAJA 5, 811 06 BRATISLAVA

Riaditeľ Slovkoncertu Ing. Ladislav Ondriš. Umelecký šéf Štúdia S Štefan Ladižinský

Milan Lasica – Július Satinský: *Deň radosti*. Štúdio S, premiéra 12. 4. 1986. Bulletin. Foto Archív Divadelného ústavu.

munálna³². Po smrti Josifa Vissarionoviča Stalina (1953) sa v Československu uskutocnila diskusia o novej funkcii satiry a jej úlohe v intenciách poetiky socialistického realizmu.³³ Stigma protištátnosti satirického zobrazovania spoločenských problémov bola zmiernená, čo sa prejavilo napríklad v textoch Petra Karvaša, konkrétne v zbierkach poviedok *Čert nespí* (1954) a *Čertovo kopýtko* (1957). Paštéková v tejto súvislosti poznamenáva, že „Karvašove postavy chcú a začínajú žiť súkromne, a vôbec to neznamená triedne nepriateľstvo“³⁴.

Hra Lasicu a Satinského *Deň radosti* pozostáva z dvoch častí. Vystupuje v nej menší počet postáv, čo je symptomatické pre autorské gesto i dramaturgiu diel L+S. Protagonisti Optimista a Pesimista sa javia ako úzko vyprofilované, kontrastné osobnosti. Kornel Földvári kreácie charakterizoval takto: „Lasicov part dovedol po hranicu dokonalosti anglickú lakonickosť a flegmatický cynizmus mefistovského intelektuála – pod touto fasádou však naďalej ostáva smutným klaunom dvojice. Kým Satinského Pesimista je nešťastný – z rán, ktoré naňho dopadajú zvonku, Lasicov Optimista je smutný celým vnútorným uspošobením.“³⁵

³² MARČOK, V. et al. *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2006, s. 174.

³³ Viac pozri PAŠTÉKOVÁ, J. K poetike päťdesiatych rokov. In *Poetika a politika*, s. 52.

³⁴ Tamže.

³⁵ FÖLDVÁRI, K. Milan Lasica a Július Satinský. In *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, s. 563.

V úvode drámy *Pesimista* predkladá svoj návrh na Deň radosti, ktorý by mal byť stretnutím ľudí za účelom zábavy. Z hľadiska očakávaní, aké majú od tohto dňa jednotliví protagonisti, sú mená postáv a ich povahy, ktoré majú reprezentovať, navzájom inverzné. *Pesimista* je v skutočnosti optimistom a očakáva veľa návštevníkov, *Optimista* neočakáva nikoho a je voči tomuto dňu skeptický. Tento jav môžeme priblížiť na príklade nasledujúcej pasáže:

„PESIMISTA: Niet nad pevnú vieru. To je to, čo mi chýba. Celé moje videnie sveta je hlboko pesimistické. Ani teraz neverím. Neverím, že by nám niečo mohlo prekaziť Deň radosti.

OPTIMISTA: Kde sa len vo vás berie toľko pesimizmu? Ja pevne verím, že to nevyjde. Spofahnite sa.“³⁶

Na rozdiel od hlavných postáv, *Klavirista* ako ďalší protagonista hry pôsobí v danej situácii nezainteresovane. V dráme plní funkciu spájania jednotlivých výstupov. Vytvára intermezzá, po ktorých prerušený dej vzápätí opäť pokračuje.

Oslabený sujet je postavený na humornom motíve, ktorý spočíva v tom, že počas samotnej realizácie hry sa traja herci vzájomne dohovárajú o tom, ako budú hrať, teda nehrajú v skutočnom zmysle slova. S uvedenou skutočnosťou úzko súvisí aj prelínanie reálneho času s retrospektívou, čím sa na javisku akoby konštruovali dve paralelne plynúce dejové línie. *Optimista* predstavuje postavu, ktorá nevie tieto dve súbežné línie rozoznať. Je teda de facto protagonistom, ktorý sa zúčastňuje sujetu, hoci v obsahovej rovine svojho prehovoru stojí mimo neho.

„OPTIMISTA: Asi ho odvolali.

PESIMISTA: Kam?

OPTIMISTA: Do ústavu.

PESIMISTA: Do výskumného?

OPTIMISTA: Ktovie. Keď nešiel tak dlho, možno do nápravného.

(...)

PESIMISTA: Zahrajte nadriadeného.

OPTIMISTA: Akurát! Chvíľu si pohrám a potom šup do ústavu!

PESIMISTA: Nesmiete to brať doslovne.

OPTIMISTA: Ale veď to tak bolo, nie?

PESIMISTA: V skutočnosti. Ale v umeleckej retrospektíve...? Čo? Nemusí to byť tak, ako to bolo naozaj... čo? Sám ste to povedali.“³⁷

Prvá časť hry sa otvára uvažovaním postáv nad pojmom radosť, nad tým, čo ju spôsobuje. *Pesimista* vyslovuje túžbu po tom, aby sa radovali všetci ľudia spoločne, nadriadenému navrhuje zorganizovanie Dňa radosti. Úmyselnou kumuláciou slova radosť sa vytvára efekt neprirodzeného úsilia o násilné dotlačenie ľudí k pocitu šťastia:

„PESIMISTA: Radosť. Radosť, radosť, radosť. Radosť pre všetkých. Všetci všetkým, každý každému, ty mne, ja tebe, on jej, ona jemu, my vám, vy nám, oni im, ony nám... (...) radosť... potešíme vás... ja ju, ona mňa, ty jeho, on vás, my nás, ja teba, aj ty mňa... skrátka, všetci všetkých. Radosť, radosť, radosť. Príďte, príďte, príďte. Kto nepríde, oľutuje...“³⁸

³⁶ LASICA, M. – SATINSKÝ, J. Deň radosti. In *L&S*, s. 283 – 284.

³⁷ Tamže, s. 277.

³⁸ Tamže, s. 292.

Satirické odkazovanie na ideologický diktát v oblasti umenia je z hľadiska umeleckých prostriedkov vyjadrený hyperbolou, keďže prirodzenosť ľudského prežívania nemôže byť vynucovaná politickou mocou. V päťdesiatych rokoch boli spisovatelia indoktrinovaní, aby v tvorbe umelecky zobrazovali budovateľský optimizmus. Pochyby o politickom smerovaní spoločnosti by mohli destabilizovať monolit komunistickej moci, preto stvárnovanie pocitov smútku a dezilúzie stálo v antagonistickej pozícii k povinnej optimistickej vízii budúcnosti. Propagandistické potláčanie smútku a vnucovanie radosti teda u Lasicu a Satinského nadobúda satirický rozmer. Vytváraním motívu „radosti na povel“ dráma paradoxne získava vnútorný protipól, a to neradosný pocit a pochmúrnú atmosféru. Uvedený motív radosti, ale aj charakterizácia protagonistov a výber názvu diela smeruje k paródii na poetiku hesiel jazyka socialistického realizmu.

V tejto súvislosti v krátkosti spomeňme dobovú polemiku o „práve básnika na smútok“, ktorá mala výrazný dopad na ďalšie smerovanie tvorby slovenských spisovateľov. Polemické vystúpenie inicioval v roku 1957 básnik Ivan Mojík svojou kritickou reakciou na básnický debut Milana Rúfusa *Až dozrieme* (1956). V článku s názvom *Objektívnosť, nie okiadzanie (Niekoľko poznámok k veršom Milana Rúfusa)* zdôrazňuje potrebu umeleckého reflektovania obrazu človeka dneška, pričom sa odvoláva na už uskutočnený zjazd spisovateľov a jeho programové heslá, v ktorých nebol priestor pre vyjadrovanie skepsy, smútku či strachu z budúcnosti. Aj Mojík uprednostňuje jednostranný optimizmus v básnickej tvorbe, ktorý Rúfus charakterom svojej zbierky narúša.³⁹ Podľa literárneho teoretika Pavla Matejoviča, odmietanie smútku v tomto období nadobudlo ritualizačný charakter, smútok bol subjektivizovaný ako forma psychickej „úchyľky“ alebo bol označený za prejav „buržoáznej dekadencie“.⁴⁰ Práve vnútený budovateľský optimizmus poskytol Lasicovi a Satinskému úrodnú pôdu pre ich satiru. Vedomí si toho, že individuálne ľudské prežívanie nemožno násilne ovplyvňovať, tak nepriamo nadväzujú na citovanú polemiku Mojíka a Rúfusa.

Druhá časť divadelnej hry prechádza k bilancovaniu nevydareného Dňa radosti. Pesimista víta prvého návštevníka, no zároveň sa dozvedá, že je jediným prichodiacim: „(...) vítame vás... willkommen... dobro došli... tu sme... vítame vás, veľkí, malí, v tomto našom areáli... smiech, smiech, smiech – nie je hriech... kto nie je sysel, pre radosť má zmysel, my nie sme sysle, veselej sme mysle... hop, hop, hop – žiaľu kopem hrob... (Až po chvíli zbadá, ako sa na neho Optimista začudovane díva, vypne magnetofón.) To ste vy? A kde sú ľudia?“⁴¹

V závere druhej časti sa inverzná charakteristika postáv Optimistu a Pesimistu mení a označenie protagonistov sa začína zhodovať s ich vlastnosťami:

„PESIMISTA: Radosť... to slovo ani nevyslovujete... (Strká hlavu do slučky.) Ani správu o tej nešťastnej akcii som nemohol odoslať.

OPTIMISTA: Prečo?

PESIMISTA: A čo som tam mal napísať? Fiasko? Bodka?

³⁹ MOJÍK, I. Objektívnosť, nie okiadzanie (Niekoľko poznámok k veršom Milana Rúfusa). In *Mladá tvorba*, 1957, roč. 2, č. 6 – 7, s. 174.

⁴⁰ MATEJOVIČ, P. Slzy si utřeme pěstí (Diskusie o práve básnika na smútok v slovenskom literárnom prostredí v druhej polovici 20. storočia a ich český kontext). In *Česká literatura*, 2020, roč. 68, č. 2, s. 182 – 203.

⁴¹ LASICA, M. – SATINSKÝ, J. Deň radosti. In *L&S*, s. 303.

OPTIMISTA: Prečo tak kategoricky? Napriek chudobnej účasti... odhliadnuc od komplikácií... maximálne vypätie... minimálne straty.“⁴²

Optimista s Klaviristom vzápätí upozornia na divákov sediacich v javisku divadla, ktorí predsa len na Deň radosti prišli. Touto scénou sa zotierajú hranice medzi fikčným svetom divadelnej hry a jej dramatickou realizáciou na javisku. Prichádza k búraniu tzv. štvrtej steny, k narušeniu ilúzie, ktorá oddeľuje javisko od hľadiska. Následná snaha Pesimistu o ukončenie svojho života obesením generuje drsnú pointu: až počas toho, ako má slučku na krku, začínajú prichádzať očakávaní hostia, ktorých dokázala upútať len táto „senzácia“.

Ako konštatuje Földvári, *Deň radosti* „netvorí dynamicky vypätý príbeh a prudko sa ženúci dej – pri rozvinutí konfliktu vystačia autori s jemne gradovanou hrou s časovými rovinami či s rekonštrukciou udalostí a ich analýzou“⁴³. V porovnaní s predošlými textami sa vyznačuje priamočiarosťou, s akou autori smerujú k podstate. Tragickosť je zobrazená exaktné (tragikomédia prechádza k tragédii), čo potvrdzuje aj pieseň *Pokus o útek*, zobrazujúca neschopnosť medziľudskej komunikácie v súčasnej spoločnosti, bezvýchodiskovú situáciu človeka a jeho následnú kapituláciu.

Divadelná hra *Deň radosti* sa stretla u literárnej kritiky s veľkou odozvou. V súvislosti s obdobím jej vzniku ju básnik a literárny vedec Ján Brezina dokonca označuje za vrcholné dielo L+S: „Reprodukovať dialógy Optimistu a Pesimistu, spôsob, akým využívajú zaužívané slovné spojenia, reprodukovať logiku ich argumentov, názory na poslanie umenia, hľadať skryté či otvorené paródie života okolo nás presahuje rámec tohto textu. Hru pokladám za vyvrcholenie ich doterajšej tvorby. Lasica a Satinský v nej dospeli takmer k všeobecnej platnosti, k všeobecnému dosahu (...).“⁴⁴

Náš priateľ René

Dramatická realizácia diela *Náš priateľ René* s podtitulom *Voľne podľa J. I. Bajzu* nadväzuje na pretext – román Jozefa Ignáca Bajzu *René mládenca príhodi a skúsenosti* (1783).⁴⁵ Satirická adaptácia Lasicu a Satinského mala mať premiéru v januári 1980, no po zásahu ministerstva kultúry sa neuskutočnila. Prvá inscenácia bola uvedená až o jedenásť rokov (1991) vo vtedajšom Štúdiu S.

Už samotný názov textu poukazuje na postoj protagonistov, ktorí Reného vnímajú ako svojho priateľa. Ak by sme však na slovo náš nazerali v zmysle kolektívu, potom v spojení s pojmom priateľ a významom mena René (z lat. znovuzrodený) evokuje človeka s náklonnosťou či pozitívnym vzťahom k novátorstvu. Preto je výber mena René zámerný z hľadiska jeho priradenia k osobe so zmyslom pre neustále vzdelávanie sa a cestovanie, čo vedie k akémusi „oživeniu“. Tu vzniká konflikt medzi názvom drámy a zobrazovaným fikčným svetom, kde dvaja dramatici parodujú a karikujú slovenskú národu ako nevyvíjajúcu sa, bez túžby po ďalšom vzdelávaní či objavovaní nového.

⁴² Tamže, s. 323.

⁴³ FÖLDVÁRI, K. Milan Lasica a Július Satinský. In *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, s. 562.

⁴⁴ BREZINA, J. Komičnom k identifikácii a naspät. In *Dotyky*, 1989, roč. 1, č. 7, s. 40.

⁴⁵ O adaptáciu Bajzovho románu sa pokúsil aj Ľubomír Feldek (*Van Stiphout*, 1980).

„VAN STIPHOUT: Toto je ručička. Ako na hodinkách.

ĐURO: A čo ma po nej.

VAN STIPHOUT: A tá vám furt ukazuje, kde je sever.

ĐURO: Aj podľa machu viem.

VAN STIPHOUT: Keď nebude machu, ručička vám ukáže.

ĐURO: Machu je dosť.

VAN STIPHOUT: Ale mach je na strome len z tej strany, kde je sever, a s týmto sa môžete krútiť, ako chcete, a ručička stále na sever ukazuje.

ĐURO: A čo by som sa krútiu?

VAN STIPHOUT: S týmto by ste v hore nezablúdili.

ĐURO: Horu ja poznám. A machu je dosť.

VAN STIPHOUT: A keby ste boli na mori?

ĐURO: A čože by som ja na mori robiu? V hore mi je dobre.“⁴⁶

Z formálneho hľadiska sa pôvodný román aj divadelná hra delia na dve časti. Kým prvý diel má cestopisný charakter s dobrodružnými a didaktickými prvkami (Bajza recipientovi demonštruje život vo vzdialených krajinách, ich náboženstvo, mravy a zvyky), druhý diel je realizovaný reportážnym a anekdotickým spôsobom. Bajza zužitkoval epigramy zo svojej zbierky *Rozličné verše*, ostro kritizujúcej cirkev na Slovensku i neresti prostého slovenského ľudu, ktorá ostala nedokončená kvôli zásahom cirkevnej cenzúry. V divadelnej hre *Náš priateľ René* vystupuje niekoľko postáv z pôvodného románu (Van Stiphout, Don Varlet) a zopár nových postáv (Paľo, Ďuro, notár, adjunkt). Paradoxne, René ako kľúčový protagonista absentuje. Postavy Ďura a Paľa, ktoré pretext neobsahuje, reprezentujú prototyp nižšej vzdelanostnej vrstvy, prostých Slovákov. Na základe používaného dialektu v prehovoroch postavy Ďura zaraďujeme jeho repliky do záhoráckeho nárečia a Paľove do liptovského. Vzniká tak kontrast založený na dialektologickej báze, ktorý spočíva v rozdielnostiach západo- a stredoslovenského nárečového makroareálu. Prostredníctvom vyššie zmienených protagonistov Lasica so Satinským tematizujú riešenie tzv. jazykovej otázky, ktorú možno považovať za významnú alúziu na románovú predlohu. Bajza sa v nej totiž zaoberá zjednotením spisovnej reči oboch veľkých cirkevných obcí Slovákov a Lasica so Satinským na túto problematiku metatextovo nadväzujú.

Dielo *René mládenca príhodi a skúsenosti* figuruje v rámci slovenského literárneho kánonu ako prvý román, no satirická hra *Náš priateľ René* je od žánru románu zreteľne diferencovaná, uvádza sa s ironickým podtitulom *Monumentálna historická freska s prestávkou*. Do veľkej miery je založená nielen na odlišnosti z hľadiska uplatneného žánru, ale aj na zvýraznení protikladného prostredia a postáv. Na jednej strane autori uvádzajú čitateľov a divákov do vznešených Benátok, na strane druhej je dej lokalizovaný do slovenskej krčmy. Dramatici ju vyberajú zámerne ako stereotypizované prostredie slovenskej dediny, je miestom združovania sa komunity miestnych obyvateľov a do istej miery aj satiricky chápanou „kultúrou“ Slovákov.

V iniciačnom príhovore je identifikovateľný ironizujúci pohľad na staršie romány, ktoré protagonisti považujú za málo čitateľsky príťažlivé. Ako príklad slúži práve predloha ich hry. Jej výber divákovi zdôvodňujú:

⁴⁶ LASICA, M. – SATINSKÝ, J. *Náš priateľ René*. In *L&S 2*, s. 190 – 191.



Milan Lasica – Július Satinský: *Náš priateľ René*. Štúdio S, premiéra 8. 11. 1991. Réžia Jaroslav Filip. Účinkujúci Milan Lasica, Július Satinský. Foto Archív Divadelného ústavu. Snímka Jozef Uhliarik.

„2. HEREC: Iste sa čudujete, prečo sme sa práve my dvaja rozhodli venovať celý večer Bajzovi. Je to preto, že my dvaja sme jediní, ktorí Bajzu čítali.

1. HEREC: Bolo tu v minulosti zopár pokusov dočítať René mládenca príhody a skúsenosti až do konca. Ale úporný zápas s bajzovskou slovenčinou, ako aj úporný zápas s driemotami premochol mnohých zarytých nadšencov.“⁴⁷

Citovaná pasáž parodizujúcim spôsobom naznačuje iluzórny didaktický aspekt textu v konštatovaní, že postavy hry sú jediné, ktoré Bajzov román prečítali. Divákov zároveň oboznamujú s obdobím a prostredím deja. Týmto úvodom parodujú predhovor Bajzovho románu (autor sa v ňom vopred ospravedlňuje za možné chyby a nedostatky, zároveň obhajuje svoj jazyk a v ňom používané západoslovenské nárečie i prvky z lexiky českého jazyka). Do zložitého románového sujetu vkladajú Lasica so Satinským alúzie na iné literárne postavy diel literárneho kánonu, či už európskej alebo americkej literatúry.

„2. HEREC: V románe sa to len tak hmýri postavami. Až človek chvíľami stráca orientáciu. Je Bolkonskij brat a či švagor, Bezuchov sa tvári ako keby nič, Clyde ju soťí do vody, Raskoľnikov vytiahne sekeru, človek znervózne, rozbolí ho hlava.“⁴⁸

⁴⁷ Tamže, s. 180.

⁴⁸ Tamže, s. 179.

Výber spomenutých prvkov intertextuálneho nadväzovania je zámerný, so snahou ironizovať zdlhavosť deja a neprehľadnosť vzťahu medzi postavami v románoch. Popri alúziách tu nájdeme metatextové odkazy, napríklad na poéziu generácie slovenských romantikov. Sujet sa do značnej miery inšpiroval Bajzovým románom, no je rozšírený o satirické prvky založené na inter- a intratextuálnom odkazovaní. Prostredníctvom stretnutia s talianskym gondolierom, anglickým kapitánom lode a africkým domorodcom autori parodujú vlastnosti ako závisť, sklony k alkoholizmu a večnému sťažovaniu sa:

„DON VARLET: Prečo tak bedákaš, milý domorodec, stratil si niečo? Pýtam sa, prečo tak bedákaš? Vari si stratil reč?

(...)

VAN STIPHOUT: Salem alejkum, sahib. Nebedákam. Modlím sa k Alahovi, lebo on je mocný.

DON VARLET: Ty sa modlíš, ale ja bedákam, aj keď bedákanie nie je našou národnou vlastnosťou.⁴⁹

V týchto stretnutiach Lasica so Satinským zároveň vytvárajú satirický pastiš, ktorý kombináciou nedomácich jazykových prvkov so slovenčinou tvorí navonok nesúrodý dojem, pričom toto spojenie vytvára komický akcent. Do scény návratu Dona Varleta a Van Stiphouta je zakomponované aj ich zoznámenie sa s notárom a adjunktom. V príslušnom dialógu uvádzajú už aj svoje pôvodné mená, namiesto pseudonymov sa priznávajú k slovenskému pôvodu. Predstieraná vzdelanosť postáv Dona Varleta a Van Stiphouta sa vďaka tomuto odhaleniu dostáva do iného svetla. Punc vznešenosti ich pseudonymov zaniká, exotický lesk je nahradený regionálnou všednosťou slovenských mien Števo Kracina a Jozef Pučiak.

Napriek humornej a satirickej línii identifikujeme v texte deziluzívne prvky a smútok nad stavom spoločnosti. Pocit sklamaní sa naprieč celou hrou demonštruje niekoľko ráz vysloveným prehovorom: „Juj, bô! No mi na duši.“⁵⁰ Zintenzívnenie tohto pocitu nastáva v závere drámy, kde sa daná konštrukcia posledný raz opakuje a bezprostredne po nej nasleduje Paľov prehovor: „Šak aj mne. O tem potem.“⁵¹

Záver

Nebolo by korektné zúžiť výrazové aspekty komiky textov Milana Lasicu a Júliusa Satinského iba na satiru. Pracujú so širokou paletou výrazových prostriedkov, od irónie cez sarkazmus, hyperbolu, paródiu až po jazykovú komiku. Satirický akcent však formálne dominuje a menované prostriedky zastrešuje do svojskej žánrovej podoby, ktorá je skôr humanistická než výsmešná či útočná. Humor s ľudskou tvárou, ako by sme ho mohli metaforicky nazvať, Lasica so Satinským hľadajú v psychike, myslení a vlastnostiach človeka.⁵² Dvojica sa prezentovala komikou primárne karikujúcou ľudské vlastnosti, takže sa nedá ju redukovať len na politickú satiru. Nemožno ich teoreticky zaradiť do žiadnej z už existujúcich umeleckých skupín či programov, ich tvorba sa vymyká bližšiemu žánrovému zaradeniu. Humor slovenského divadelníc-

⁴⁹ Tamže, s. 193.

⁵⁰ Tamže, s. 182.

⁵¹ Tamže, s. 223.

⁵² FÓLDVÁRI, K. *Svet pre dvoch*, s. 10.

tva druhej polovice 20. storočia obohatili o novú dimenziu, ktorú Martin Porubjak nazýva konkretizovanou absurditou⁵³. Miloš Mistrík v zhode s Porubjakom konštatuje, že sa dostali „spomedzi slovenských dramatikov najbližšie k hĺbkovému poznaniu, osobnému pochopeniu či dokonca stotožneniu sa s duchom a obsahom absurdnej dramatiky“⁵⁴.

Je však dôležité podotknúť, že humoristický štýl autorov a charakter ich satirického zobrazovania postupne prechádzal vývinovými metamorfózami. Od živosti a optimizmu v raných hrách dospeli k postupnému akcentovaniu presne zacielenej ofenzívnosti, čo je zreteľne čitateľné už v dramatických textoch *Soirée* a *Radostná správa*. Ich útočnosť je nasmerovaná proti totalitnej mašinérii a jej ideologickej propagande. Kornel Földvári hľadá túto ofenzívnosť v hlbších významových vrstvách textu, až v polohe demaskovania absurdnosti⁵⁵, nie však do politickej pozície. Literárny vedec Oleg Sus hovorí o akejsi emocionálnej krivke⁵⁶, z ktorej sa vyvinul aj humor Lasicu a Satinského: ich satira nadobúda svojskú formu, v tej je možné interpretovať na jednej strane smiech a veselosť, na druhej strane hnev a kritickosť. Kritickosť nie je nasmerovaná náhodne, je explicitne zacielená do záležitostí aktuálnych, „satira musí žiť“⁵⁷.

Novátorstvo, ktorým sa Lasica a Satinský zapísali do dejín slovenského divadla, prejavujúce sa napríklad v dôraze na slovo ako výstavbový prvok celej drámy, nemalo predchodcov ani pendantov, na ktorých by mohla autorská dvojica nadviazať. Ich tvorba svojím charakterom vybočovala z cesty opisno-realistickej tradície. Azda by sme teda mohli uvažovať o akejsi „estetickéj revolúcii“, o rozbití dovtedajšieho dramatického kánonu. Földvári dokonca hovorí o zastaranom humore⁵⁸, aký dovtedy v našom divadelníctve prevládal a do ktorého sa Lasica a Satinský ani nepokúšali vtesnať.

SPECIFIC FORMS OF SATIRE IN THE DRAMATIC REALISATIONS OF MILAN LASICA AND JÚLIUS SATINSKÝ

Lenka HALUZOVÁ

The study employs literary-theoretical knowledge from the field of comedy, emphasising satire as an expressive element of comicality. The study focuses on a comparison between literary source texts and their adaptations in the drama creation of Milan Lasica and Július Satinský. The study identifies satirical elements present in these adaptations as a result of genre shifts between pretext and posttext within the corresponding period context of the origin of the works.

Text vznikol v rámci doktorandského štúdia na Pedagogickej fakulte Trnavskej univerzity v Trnave, školiteľ Juraj Hladký.

⁵³ PORUBJAK, M. Lasica & Satinský & my. In *L&S*, s. 340.

⁵⁴ MISTRÍK, M. *Slovenská absurdná dráma*, s. 112.

⁵⁵ FÖLDVÁRI, K. *Svet pre dvoch*, s. 165.

⁵⁶ SUS, O. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. Brno : Krajské nakladatelství, 1963, s. 53.

⁵⁷ Tamže, s. 53 – 54.

⁵⁸ FÖLDVÁRI, K. Milan Lasica a Július Satinský. In *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, s. 560.

LITERATÚRA

- BACHTIN, Michail Michailovič. *Francois Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance*. Praha : Argo, 2007. 490 s. ISBN 978-80-7203-776-6.
- BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. Praha : Triton, 2005. 352 s. ISBN 80-7254-503-5.
- BREZINA, Ján. Komičnom k identifikácii a naspäť. In *Dotyky*, 1989, roč. 1, č. 7, s. 40.
- BŽOCHOVÁ-WILD, Jana. *Shakespeare. Zooming*. Bratislava : Európa, 2017. 238 s. ISBN 978-80-89666-49-2.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. Praha : Karolinum, 2003. 311 s. ISBN 80-246-0735-2.
- FÖLDVÁRI, Kornel. Milan Lasica a Július Satinský. In *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. (Ed. Vladimír Štefko). Bratislava : Divadelný ústav Bratislava, 2011, s. 559 – 564. ISBN 978-80-89369-36-2.
- FÖLDVÁRI, Kornel. *Svet pre dvoch*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 2004. 125 s. ISBN 80-89129-14-5.
- JABORNÍK, Ján. Vývinové premeny slovenskej divadelnej réžie a generačná otázka. In *Poetika a politika*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2004, s. 129 – 154. ISBN 80-88746-14-0.
- JEDLIČKOVÁ, Alice – FEDROVÁ, Stanislava. Obraz v príbehu – ekfráze ve vyprávění. Předběžné návrhy k rozlišení popisnosti a vizuality. In *Slovenská literatúra*, 2010, roč. 57, č. 1, s. 29 – 59. ISSN 0037 – 6973.
- KASARDA, Martin. Povedz mi, čo čítaš, čiže dlhšia prechádzka súčasnou literatúrou časť 3. In *Dotyky*, 1997, roč. 9, č. 3, s. 52 – 54.
- LACZKOVÁ, Margita. Niektoré súvislosti medzi groteskou a postmodernizmom. In *Romboid*, roč. 29, 1994, č. 6, s. 50 – 60.
- LASICA, Milan – SATINSKÝ, Július. Deň radosti. In *L&S*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 1996, s. 266 – 325. ISBN 80-967516-6-2.
- LASICA, Milan – SATINSKÝ, Július. Márna lásky snaha. In *L&S 2*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 1998, s. 167 – 177. ISBN 80-88897-27-0.
- LASICA, Milan – SATINSKÝ, Július. Náš priateľ René. In *L&S 2*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 1998, s. 178 – 223. ISBN 80-88897-27-0.
- MARČOK, Viliam. *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2006. 496 s. ISBN 80-89222-08-0.
- MATEJOVIČ, Pavel. Slzy si utřeme pěstí (Diskusie o práve básnika na smútok v slovenskom literárnom prostredí v druhej polovici 20. storočia a ich český kontext). In *Česká literatura*, 2020, roč. 68, č. 2, s. 182 – 203. ISSN 0009-0468.
- MISTRÍK, Miloš. *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava : VEDA, 2002. 254 s. ISBN 80-224-0713-5.
- MOJÍK, Ivan. Objektívnosť, nie okiadzanie (Niekoľko poznámok k veršom Milana Rúfusa). In *Mladá tvorba*, roč. 2, 1957, č. 6 – 7, s. 174.
- PAŠTÉKOVÁ, Jelena. K poetike päťdesiatych rokov. In *Poetika a politika*. (Ed. Jelena Paštéková). Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2004, s. 32 – 57. ISBN 80-88746-14-0.
- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-88987-24-5.
- PORUBJAK, Martin. Lasica & Satinský & my. In *L&S*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 1996, s. 327 – 341. ISBN 80-967516-6-2.
- SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. Brno : Krajské nakladatelství, 1963. 161 s.
- ŠTEFKO, Vladimír. Dráma slúžkou ideológie 1948 – 1960. In *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. (Ed. Vladimír Štefko). Bratislava : Divadelný ústav Bratislava, 2011, s. 319 – 350. ISBN 978-80-89369-36-2.
- ŠTEFKO, Vladimír. Roky šesťdesiate a ďalšie. In *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. (Ed. Vladimír Štefko). Bratislava : Divadelný ústav Bratislava, 2011, s. 453 – 498. ISBN 978-80-89369-36-2.
- ZAJAC, Peter. Štylistika, rétorika, poetika. In *Od moderny k postmoderne*. (Ed. Tibor Žilka). Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 1997, s. 29-42. ISBN 80-8050-122-X.

ŽILKA, Tibor. *(Post)moderná literatúra a film*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2006. 188 s. ISBN 80-8094-041-X.

ŽILKA, Tibor. *Text a posttext*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011. 161 s. ISBN 978-80-8094-874-8.

Lenka Haluzová
Pedagogická fakulta
Trnavská univerzita
Priemyselná 4
918 43 Trnava
e-mail: lenka.haluzova@gmail.com