

Sabol, Ján

**Problematika témy a tvaru v Horákovej tvorbe (medzi prózou, filmom a divadlom)**

*Slavica litteraria*. 2019, vol. 22, iss. 1, pp. 69-75

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

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/SL2019-1-7>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/141349>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

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

# Problematika témy a tvaru v tvorbe Karola Horáka (medzi prózou, filmom a divadlom)

Ján Sabol (Košice)

## Abstrakt

Tvorba Karola Horáka osciluje neustále medzi prozaickým, filmovým a divadelným princípom. V jeho tvorbe sa interferujú prvky z týchto troch typov umení. Hľadanie nových foriem, experimentovanie s textom, hľadanie nových tvarov – aj takto by sme mohli charakterizovať tvorbu Karola Horáka. Téma a tvar, to sú dva najdôležitejšie segmenty, ktoré Horák až improvizáčnym spôsobom modeluje, neustále pretvára, je to špecifický pracovný postup pri kreovaní výsledného textu a tvaru. Téma tvorí pôvodné inšpiračné východiská na začiatku procesu, pričom sa postupne transformuje do osobitej formy v konkrétnom tvorivom prozaickom alebo divadelnom prezentovaní.

## Klíúčové slová

film; literatúra; divadlo; text; intertextualita

## Abstract

### Topic and Shape Issues of Horák's Work (between Prose, Film and Theater)

Karol Horák's oeuvre is constantly oscillating between the prose, film and theater principles. In his work, elements from these three types of art interfere. Looking for new forms, experimenting with text, searching for new shapes, we could characterize the work of Karol Horák. Theme and shape, these are the two most important segments that Horák improves in the improvised way, constantly transforming, it is a specific workflow in creating the resulting text and shape. The theme is the original inspirational basis at the beginning of the process, gradually transforming into an individual form in a particular creative prose or theater presentation.

## Key words

film; literature; theatre; text; intertextuality

Tvorba Karola Horáka osciluje neustále medzi epickým a dramatickým tvarom. Do prozaických textov preniká dramatický princíp a do dramatických útvarov preniká prozaická zložka predovšetkým vo využívaní narátorských princípov. Téma a tvar, to sú dva najdôležitejšie segmenty, ktoré Horák až improvizáčnym spôsobom modeluje, neustále pretvára, je to jeho špecifický pracovný postup pri kreovaní výsledného textu a tvaru. Téma tvorí pôvodné inšpiračné východiská na začiatku procesu, pričom sa postupne transformuje do osobitej formy v konkrétnom tvorivom prozaickom alebo divadelnom prezentovaní. U Horáka stojí na začiatku akoby len téma a predpokladaný možný tvar výsledného textu, ku ktorému sa autor chce dopracovať. Medzitým je niečo ako voľne vznikajúca tvorba, vidieť to predovšetkým v divadelnom priestore na kreovaní divadelnej mizanscény, ktorá je obohacovaná rôznymi postupmi z iných typov umenia, čím vzniká zaujímavý experimentálny nielen výsledný tvar, ale pozoruhodný je aj samotný proces vychádzajúci zo synkretického spôsobu stvárňovania skutočnosti. Experimentálny charakter však nie je Horákovi cudzí ani pri realizácii prozaických útvarov, spomenieme prózu *Kurz jazyka* s princípom fragmentácie vety. Karol Horák je autorom, ktorý sa vždy snaží spájať „tradičné“ s netradičným, iným, experimentálnym spôsobom. Dôležitým aspektom Horákovej tvorby je častá segmentácia textu, nie ucelená a „jasná“ výpoveď, ponúknuté sú skôr skryté humánne, univerzálne sentencie definované skrz výraznú symboliku v rôznych rovinách tvaru – textovej, v divadelnej, scénografickej, hudobnej atď. Tým je zároveň u Karola Horáka zrejmä aj snaha spájať rôzne prvky z viacerých typov umenia do jednotného celku. Jeho literárna skúsenosť ho ovplyvňuje pri tvorbe divadelnej hry<sup>1</sup> a jeho televízna skúsenosť ako scenáristu televíznych filmov a inscenácií mu ponúka bohaté skúsenosti z filmového priestoru, ktoré vstupujú do finálnej verzie divadelnej hry. A práve film sa u Horáka v poslednom období tvorby stáva často pevnou súčasťou divadelného predstavenia, ale aj prozaických útvarov. Film v súčasnosti často využíva ako predlohu prozaické dielo, u Horáka sa novela *Cukor* stala prototextom, adaptáciou rovnomenného filmu pod režisérskou taktovkou Stanislava Párnického. Kontúry fabuly románovej novely *Cukor* majú svoj reálny základ – ponúkajú mikrosundu do situácie v oblasti Gemera tesne po druhej svetovej vojne. Príbeh matky, ženy, ktorá sa vydáva na neľahkú cestu, pomôcť svojej tehotnej dcére, prináša zároveň veľmi silný až matriarchálny typ ženy – postavy. Autor nepatetizuje postavu protagonistky prózy, nerobí z nej fanfarónsku „hrdinku“, nepoetizuje ani neintelektualizuje, no odкрýva bohatý vnútorný život jednoduchej ženy. Využíva rozličné valory jazyka, plasticky modeluje vnútorný dramatismus epických situácií, čo mohlo slúžiť aj ako tvorivý podnet pri ich transformáciách na dramatické situácie filmového scenára (vzťahuje sa to rovnako aj na rad vložených rozprávání, ktoré majú dramatické podložie: napríklad príbehy o regionálnych zbojníkoch Bobákovcoch, o stávke dedinskej ženy s obchodníkom o vynesení ťažkého vreca plného múky na kopec a pod.). Ak sme spomenuli vplyv filmu na prozaické dielo, spomenieme práve až deskriptívnu segmentáciu vety typickú pre „oko“ kamery, ktorá výrazne pripomína strihovú skladbu, filmovú syntax. Vidieť to predovšetkým na próze *Kurz jazyka*. Zároveň Horákov jazyk ponúka variácie; miestami

1 Píše o tom HIMIČ, Peter: *Kontexty literatúry a Horákov dramatický text*. In: Realizácie textu 3. Levoča: Modrý Peter, 1996.

nezaprie ovplyvnenie lyrickou obraznosťou, ktorá je až archetypálne „zasadená“ do slovenského literárneho priestoru. Inkorporovanie postupov z filmového prostredia do divadelného priestoru využíva napríklad divadelná hra K. Horáka *Buridanov osol*<sup>2</sup>, ale aj *Iné spätné zrkadlo*.<sup>3</sup> Lyrizáciou, využívaním lyrických prvkov sa do filmu dostáva subjektívny pohľad nazerania autora na skutočnosť; miera, teda intenzita a originalita „zbásnenia“ obrazu vychádza výrazne z tohto individuálneho, autorského prístupu. Druhá rovina realizácie textu *Iné spätné zrkadlo* spočívala na hybridnom princípe cinema-skeč s časo-priestorovou jednotou video-divadelnej štruktúry. Prvá časť hereckej akcie sa odohrala mimo divadelného priestoru, a to audiovizuálne a následne sprostredkovanne skrze premietacie médium televízor. Ten slúžil nielen ako médium, ale zároveň ako rekvizita inštalovaná na javisku. Samotná herecká akcia neskôr plynulo pokračovala už nie skrz televízne médium, ale reálne v divadelnom priestore a prechodom herečky z filmového priestoru do divadelného sa akcia uzavrela. Otázne je, akú funkciu dostáva filmová zložka (videosekvencie) v divadelnej produkcii a ako mení pôvodnú kompozíciu alebo štruktúru klasického divadelného rozprávania. Rozdiel medzi divadlom a filmom, popr. literatúrou je aj v tom, že divadlo je „spútané“ priestorom a časom, hovoríme o časovej a priestorovej kauzalite, film a literatúra túto kauzalitu narúša. Práve to je jeden z hlavných motívov využívania filmového (video) segmentu v divadle; snaha tvorcov sa od tejto kauzality odpútať. Postmoderné divadlo využívaním týchto prvkov sa tak „oslobodzuje“ od tradičnej kompozície divadelného textu, vzniká nový tvar, akousi fragmentáciou jednotlivých výstupov.<sup>4</sup>

U Horáka, ako sme to už spomenuli vyššie, je vždy dôležitá téma. Tá určuje aj charakter postáv, aj samotnú formu. Samotné divadelné performance *Človek etudový alebo konšpirácia*, ktoré sa realizovalo na Akademickom Prešove (súťaž umeleckej tvorivosti vysokoškolákov Slovenska) v roku 2013 využíva tému až absurdnej existencie človeka a ľudstva odsúdeného na život v kolose „vymývania mozgov“ s tragikomickým „espritom“ veľakrát aj v absurdnom, fiktívnom, až surreálnom prostredí. Je to alúzia, nielen na elementárne ľudské, až animálne pudy: prežitie, bitka o životný priestor, o holú existenciu, pud sebazáchovy aj rozmnožovania sa, ale aj tvrdá kritika, či irónia zachytávajúca „valcovanie“ postmoderného človeka kolesami mediálnej manipulácie.

V hre sa výrazne využívajú videosekvencie, vzniká koexistencia divadla a videa: ide o vzťah, keď videosekvencie dotvárajú divadelnú zložku, bližšie ju špecifikujú. Surreálna koláž zobrazená, premietaná na telách hercov zachytáva zlomové situácie v histórii človeka: vojny, násilie, ale aj povrchnosť a manipulovateľnosť človeka popkultúrnym priestorom. Zároveň je táto hra aj sondou do genézy ľudského vývinu, sondou odhaľujúcou existenciu človeka bojujúceho o životný „jaskynný“ priestor a zároveň ohlušovaného mediálnym a politickým priestorom dnešnej doby. Dôležitým segmentom inscenácie je existencia fenoménu stola ako rekvizity, stôl je zároveň „antropologickým“

2 HORÁK, Karol: *Buridanov osol*. Premiéra 6. 11. 2009 v divadle Alexandra Duchnoviča. Réžia H. Rozen, video Ján Sabol.

3 Akademický Prešov 2005.

4 O fragmentácii píše K. Horák, pozri HORÁK, Karol: *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča: Modrý Peter, 2009.

prvkom – princípom životného priestoru. Stôl ako symbol minimalizovaného životného priestoru, o ktorý sa vedie boj, princíp, ktorý odhaľuje základné charaktery ľudského uvažovania a bytia. Človek v Horákovskej realizácii je zároveň konfrontovaný s fenoménom mediálneho sveta, ktorý ovplyvňuje samotnú reálnu skutočnosť, vzniká virtuálny svet. Video (mediálny) priestor prináša teda nové možnosti realizácie filmového jazyka v divadelnom prostredí. Vznikajú tak rôzne formy využívania filmového kódu v rôznych variáciách, štylizáciách, filmový jazyk tak vstupuje výrazným spôsobom do kreovania divadelnej mizanscény. Ďalším dôležitým prvkom (rekvizitou s viacerými sémantickými variáciami) v divadelnej inscenácii *Človek etudový...* je nôž, nôž ako ďalšia dôležitá rekvizita a antropologický fenomén. Tento prvok využíva Horák už v jednej zo svojich prvých inscenácií – v etudách z roku 1974; bol to nôž, ktorým krájame chlieb, nôž ako zbraň namierená proti nepriateľovi, nôž, ktorý môže byť samovražednou zbraňou. Išlo o etudy, ktoré boli vysoko štylizované a pri ktorých Horák nachádzal svoj štýl. V tom čase ešte bez využitia mediálneho prvku vstupujúceho do divadelných postupov, to sa mohlo reálne uskutočniť až ďalším vývinom filmovej a televíznej technológie. Princíp využívania filmových postupov v experimentálnom divadelnom priestore práve vďaka vývinu moderných videotechnológií sa tak stal dnes akýmsi prirodzeným fenoménom.

Spomeňme, že princíp interferencie filmových a divadelných postupov môže prebiehať aj opačne. V prípade filmu *Robinson & Crusoe*, na ktorom K. Horák spolupracoval ako spoluautor scenára,<sup>5</sup> je filmové dielo inšpirované divadelnou hrou rovnomenného názvu. Film prináša nadčasovú tému; tému interkultúrneho dialógu dvoch rôznych národných entít, kultúr v európskom kontexte. Podobne ako románový Robinson Crusoe a Piatok sa na „filmovom“ ostrove, aj na divadelnom javisku stretnú dvaja muži, piloti bojových lietadiel. Film využíva tri základné komunikačné, sémantické roviny: filmovú (retrospektívnu, zákulisie divadelnej tvorby), divadelnú (budovanie divadelnej mizanscény), surreálno-výtvarnú, zároveň poeticko-symbolickú, umocnenú hudobnou zložkou. Pre percipienta tak vzniká štruktúra s tromi rôznymi kódmi, ktoré sa neustále prelínajú. Hlavné postavy prechádzajú cez tieto tri dimenzie v časovopriestorovej následnosti formálne podoprenej filmovou syntaxou. Keďže pri realizácii filmu autori vychádzali z tézy, ktorá vníma filmovú a divadelnú štruktúru ako dve pomerne diametrálne odlišné metódy zobrazovania skutočnosti, nesnažili sa pretransformovať divadelný text do filmového, ale naopak, využiť jeho iný kód a tým zároveň vytvoriť bohatšiu kompozíciu filmového textu. Pri tejto realizácii môžeme hovoriť o intersemiotickom modeli, preskupovaní, prelínaní rôznych sémantických rovín v synkretickej štruktúre výsledného umeleckého tvaru. Keďže divadelné scény sú zachytené v prípade filmu *Robinson & Crusoe* filmovou technikou, tento rozdiel medzi divadlom a filmom sa stáva bezpredmetný. Divák vidí divadelnú akciu rovnakým spôsobom ako filmovú. Z formálneho hľadiska tak percipient dostáva informáciu filmovú, zo sémantického hľadiska však vníma, že ide o akýsi text v texte a že divadelný jazyk má svoj špecifický kód. Dôležité je to, akým spôsobom dekoduje skutočnosť percipient filmového diela, a to jeho filmovú, di-

5 *Robinson & Crusoe* – film: scenár, réžia Ján Sabol, spolupráca na scenári Karol Horák. Premiéra 26. 12. 2012, Košice. <https://vimeo.com/137338216>

vadelnú a surreálno-symbolickú rovinu. Filmovú rovinu nevníma divák štylizovane, v divadelnej rovine je to naopak, tá pracuje s rekvizitami a kulisami ako so znakom, ktorý má rôzne konotačné vlastnosti označujúceho, to znamená označovaným podávame inú sémantickú, konotačnú informáciu, to je špecifikom divadelnej mizanscény (v tomto prípade stôl – ostrov). Surreálno-symbolická rovina je vo filme definovaná špecifickým symbolickým znakom; symbol ako znak (obraz mýtckej Európy sediacej na bielom býkovi). Divadelná scéna vo filme oproti divadelnej verzii zaznamenala posun v použití rekvizity stola ako ostrova (oproti pôvodnému stvárneniu, ktorý používa „verný“ obraz modelovaného ostrova). Stôl, o ktorý sa bijú dvaja herci (piloti bojových lietadiel), vo filme reprezentuje situácia prepílenia stola na dve polovice a dostáva výraznejšiu metaforickú výpoveď. Problém ne-komunikácie, boja za svoj vlastný životný priestor, teda fenomén odcudzenia oproti pôvodnej divadelnej inscenácii, tak dostal nové možnosti budovania mizanscény, čím sa filmovo-divadelná realizácia výraznejšie odlišila od pôvodnej divadelno-inscenovanej verzie. Rozpílený stôl znamená nielen akt ne-komunikácie, ale aj alúziu na spoločensko-historické dobové dianie v Európe. Herci na „nebi“ ako piloti bojových lietadiel sú nepriatelia. Na zemi záleží len na ich rozhodnutí či budú v boji pokračovať, alebo sa pokúsia o spoločné prežitie na malom priestore. Pud sebazáchovy, prežitia však prinúti hlavných aktérov k vzájomnej spolupráci, porozumeniu, odhaľujú sa ľudské, vnútorné dimenzie človeka. Divadelná akcia v kontexte so surreálnymi obrazmi Európy na bielom býkovi nesenej mníchmi na procesii (poukazovanie na historické korene Európy v spojení antickej a kresťanskej tradície), v rozpadnutom, zničenom civilizačnom priestore zdevastovanej opustenej továrne vytvára alúziu na európsku históriu aj na súčasné európske dianie. Stôl ako symbol minimalizovaného životného priestoru, o ktorý sa vedie boj, je princípom, ktorý odhaľuje základné princípy ľudského uvažovania a bytia.

Divadelná realizácia Horákovho textu *Buridanov osol* využíva niekoľko rovín filmovej (video) realizácie. V úvodnej expozičnej časti je využitá klasická štruktúra filmovej narácie, v ktorej sa autori inšpirovali žánrom zo začiatku 20. storočia, ktorý sa v odbornej literatúre spomína ako cinema-skeč. Ide o akoby „mechanické“ spájanie filmovej a divadelnej štruktúry. Určitý segment divadelného predstavenia sa v žánri cinema-skeč odohráva na plátne a plynule prechádza táto narácia s tými istými hercami už v polohe nie filmovej, ale divadelnej do konkrétnej javiskovej realizácie. Tento prechod z divadelného priestoru do filmového sa môže odohrávať viackrát. V expozičnej časti *Buridanovho osla* sme využili filmový prvok, pričom javisko sa stáva v tejto časti predstavenia premietacím plátnom: príchod hlavných postáv, Reného a starého Ivčiča do bane, kde sa zamýšľajú nad vlastným osudom i osudom Rusínov. Po tom, čo zapália zápalku, nastane explózia, výbuch. Explózia znamená pád premietacieho plátna a odhalenie divadelnej scény, zároveň tento pád filmového plátna signalizuje prechod z filmového do divadelného kódu. Horák v tomto momente využíva symbolickú vertikálnu opozíciu baňa, peklo – nebo, vesmír. V *Buridanovom oslovi* sme využili aj iný typ filmového jazyka vo vzťahu k divadelnej štruktúre. V určitých častiach javiskovej realizácie textu sme vkládali „štylistické“ prvky videosegmentov. Keďže divadelný text nemá schopnosť lyrickej výpovede (len v okrajových prípadoch), v rôznych častiach divadelnej hry sme týmito

„lyrickými vsuvkami“, videosegmentmi dotvárali lyrickú atmosféru predstavenia surreálnou kolážou. Vnútorňý monológ v pozícii lyrickej výpovede s obrazovou kolážou sa využil pri kreovaní postavy Reného a starého Ivčiča. Pôvodné uvažovanie o realizácii textu *Buridanov osol* počítalo s využitím videa v ďalších dvoch sémantických rovinách. Ďalšou rovinou malo byť využitie videa ako „oka“ kamery. René je postava mladého študenta, ktorý sa usiluje dostať na filmovú fakultu. Kamera v jeho ruke a priame snímanie akcie na javisku malo tento princíp umocňovať. Zároveň sa však kamera stáva akousi „zbraňou“, ktorá dokáže zaznamenávať a ďalej ponúkať divákovi segmentovanie hereckej akcie, komunikačne smerom k percipientovi dáva dôraz na výjavy, ktoré zachytáva „oko“ kamery. Štvrtou rovinou video-narácie v pôvodnom pláne realizácie *Buridanovho osla* malo byť využitie techniky ako komunikačného aktu medzi postavami, realizácia komunikácie medzi matkou a otcom (Reného rodičia) v polohe divadlo-video zároveň znamená aj akt „nekomunikácie“, nedorozumenia medzi týmito dvoma postavami.

Uvedené Horákové texty majú teda spoločný fenomén prelínania dramatických, epických a lyrických postupov. Táto interakcia a interferencia nevzniká len vo formálnej rovine, ale aj v línii nastoľovania elementárnych ľudských hodnôt, ktoré sú neustále konfrontované s mocou a egoizmom. Horák v nich ponúka otázky, „*ktoré sa nás všetkých vždy hlboko dotýkajú a zamýšľame sa nimi nad vlastnou zodpovednosťou i zodpovednosťou iných za svoj život. Jeho odpovede na to, čo náš život ovplyvňuje a ako, sú však často veľmi zraňujúce...*“.<sup>6</sup>

## Literatúra

- DVOŘÁK, Jan: *Alt. Divadlo* (Slovník českého alternativního divadla). Praha: Pražská scéna, 2000.
- EJZENŠTEJN, S. M.: *O stavbě uměleckého díla (výběr ze statí, teoretických úvah a studií)*. Praha: Československý spisovatel, 1963.
- HIMIČ, Peter: *Kontexty literatury a Horákov dramatický text*. In: Realizácie textu 3. Levoča: Modrý Peter, 1996.
- HIMIČ, Peter: *Posolstvo autora*. In: K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry 90. rokov 20. storočia. Prešov: Náuka, 2004.
- HORÁK, Karol: *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča: Modrý Peter, 2009.
- HORÁK, Karol – PUKAN, Miron – KUŠNÍROVÁ, Eva: *Reflexie divadla, divadlo reflexie*. Prešov: FF PU, 2011.
- INŠTITORISOVÁ, Dagmar: *Čítanie v mysli dramatika (Karola Horáka)*. Tatran: Bratislava, 2007.
- MISTRÍK, Miloš: *Premeny poetiky súčasnej dramatiky – Karol Horák*. In: Slovo, gesto, pohyb, obraz, tvar. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2013.
- PAVIS, Patrice: *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.

6 INŠTITORISOVÁ, Dagmar: *Čítanie v mysli dramatika (Karola Horáka)*. Bratislava: Tatran, 2007, s. 14.

- PUKAN, Miron: *Medzi alternatívnym a interpretačným divadlom*. In: Slovo, gesto, pohyb, obraz, tvar. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2013.
- SABOL, Ján: *Medzi literatúrou filmom a divadlom*. Košice: FF UPJŠ, 2014.
- 

**doc. Mgr. Ján Sabol, PhD., ArtD.**

Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie  
Filozofická fakulta, Univerzita Pavla Jozefa Šafárika  
Šrobárova 2, 040 59 Košice, Slovensko  
jansabol@yahoo.com



