

**VÁH, Juraj: SÚBORNÉ DRAMATICKÉ DIELO I. (DIVADELNÉ HRY).** Zostavila, úvod, kalendárium, poznámky k divadelným hrám a redakčnú poznámku pripravila Dagmar Kročanová. Bratislava : Divadelný ústav, 2013. 862 s.

**VÁH, Juraj: SÚBORNÉ DRAMATICKÉ DIELO II. (ROZHLASOVÉ HRY).** Zostavila, úvod, poznámky k pôvodnej rozhlasovej tvorbe Juraja Váha (štúdia) a vysvetlivky pripravila Dagmar Kročanová. Bratislava : Divadelný ústav, 2017. 307 s.

Katarína Cupanová

Literárna vedkyňa Dagmar Kročanová sa vo svojej výskumnej a edičnej činnosti dlhodobo venuje nielen slovenskej próze medzivojnového obdobia, ale výrazne aj druhovo-žánrovému výskumu slovenskej drámy prvej polovice 20. storočia. Problematikou slovenskej drámy a divadla v rokoch 1945 – 1949 sa zaoberala vo vedeckej monografii *Nerozrezaná dráma* (2007), dramatické stvárnenie prvej a druhej svetovej vojny a Slovenského národného povstania priblížila v dvojzväzkovej antológii *Výkrik a volba* (2014), v rámci knižného radu Knižnica slovenskej literatúry pripravila antológiu *Expresionizmus* (2014), kde okrem próz zaradila aj dramatické texty ovplyvnené expresionistickými tendenciami. Jej sústredený záujem o oblasť drámy potvrdzujú aj dva zväzky *Súborného dramatického diela* Juraja Váha, prinášajúce tak autorove divadelné hry, ako aj jeho dramatickú tvorbu pre rozhlas.

Juraj Váh (vl. menom Heinz Sigmund Herzog) sa narodil 29. augusta 1925 v Žiline. Literatúre sa začal venovať už počas stredoškolských štúdií. Písal básne, poviedky, rozhlasové hry a recenzie, prekladal z nemčiny a francúzštiny.

V písaní pokračoval aj počas štúdia na vysokej škole. V tomto období začal používať pseudonym Juraj Váh. Po čase však štúdium zanechal a zamestnal sa v Československom rozhlase. Neskôr pôsobil ako spisovateľ na voľnej nohe, resp. pracoval ako rozhlasový a divadelný dramaturg, prekladateľ a publicista, čo sa odrazilo i na rozsahu jeho autorského záujmu. Napriek tridsaťročnému pôsobeniu v slovenskej kultúre je však dodnes, najmä pre súčasnú mladšiu generáciu, zabudnutým, ak nie úplne neznámym autorom.

Prvý zväzok jeho súborného diela pripravil Dagmar Kročanová obsahuje trinásť divadelných hier napísaných medzi rokmi 1948 a 1975. Hry sú radené chronologicky, vďaka čomu je možné vidieť nielen autorský vývin dramatiky, ale tiež jeho presné zaradenie do literárnohistorických, divadelných a kultúrnych súvislostí. Ako v úvode uvádza editorka, „zaradenie divadelných diel do prvého zväzku naznačuje význam tejto časti Váhovej tvorby, i keď sa celoživotne venoval tiež rozhlasovej tvorbe a písal aj televízne hry“ (s. 5). Keďže cieľom vydania je priblížiť najmä dramatické dielo au-

tora, jeho prozaická, publicistická, prekladateľská a recenzentská činnosť doň nie je zaradená. Editorka pracovala nielen s knižnými vydaniaми hier, ale vo výraznej miere i s autorovou pozostalosťou, využívajúc dobovú reflexiu, kritiku, analýzy, no tiež korešpondenciu. Hoci jej záverečná štúdia má titul *Poznámky k divadelným hrám Juraja Váha*, je fundovaným a zásadným príspevkom k poznaniu, kontextovému situovaniu a interpretačnému uchopeniu vybraného autora.

Váhova dramatická tvorba je veľmi úzko spojená s ďalšími umeleckými druhmi. V jeho hrách možno nájsť viaceré návratné motívy a postupy, ktoré sú originálne doplnené autorovou invenčnosťou v oblasti divadelných žánrov či postupov (inšpirácia svetovou drámou – W. Shakespeare, B. Brecht). Váh vo svojich hrách spája zdanlivo protichodné prvky: v hre zo súčasnosti využíva antický chór, kombinuje verš a prózu, rozvíja a zároveň paroduje „poklesnutý“ detektívny žáner, uplatňuje prvky bábkového divadla a kabaretu a usiluje sa priblížiť k existenciálnej a absurdnej dráme.

Písaniu divadelných hier sa J. Váh začal venovať v období, keď už mal za sebou skúsenosť s rozhlasovými hrami. Jeho prvým divadelným dielom bola hra v štyroch obrazoch *Ticho* (knižne 1948, inscenovaná 1949), v ktorej sa vracia k dobovo stále aktuálnej téme vojny a oživuje traumatizujúcu etapu v slovenskej histórii – prenasledovanie a deportácie Židov. Názov hry má silný symbolický charakter: vyjadruje pokojné ticho v meštianskej domácnosti, ktoré je v ostrom kontraste s koncentračnými tábormi, ale aj mlčanie spoločnosti a nevôľu ľudí hovoriť o istých veciach. Váhovo rané dielo tak prinieslo nielen vážnu tému etickej dilemy, ale aj odporu voči autorite. Hlavný protagonista s príznačným menom Adam musí urobiť rozhodnutie, ktorým sa vzprieči Otcovi, za čo následne, podobne ako jeho biblický predchodca, musí opustiť svoj domov. Je uvrhnutý do sveta/dejín a musí sa vymedziť nielen voči rodičom, ale aj voči spolužiakovi Spieglovi, ktorý utiekol z koncentračného tábora. V hre sa tak vytvárajú dve základné dejové línie: prvá je dramatická

a odohráva sa priamo na javisku (rozhodnutie), druhá je epická a o jej priebehu sa len referuje, vďaka čomu nadobúda prvky dokumentárnosti. Postava Spiegla v tomto prípade slúži ako zrkadlo a posol tohto druhého sveta. Stret dvoch morálok v mikropriestore rodiny metonymicky poukazuje na svet a vojnu. V závere hry dochádza k výraznému prerodu hlavného protagonistu, ktorý sa stavia na druhú stranu barikád.

Dráma v piatich dejstvách *Bohovia Amsterdamu* (1959) využíva historický námet (odohráva sa v roku 1670), avšak z ideologického hľadiska stvárňuje dobovo aktuálnu tému stretu s mocou, na čo odkazuje aj citát zo Shakespearovej trpkkej komédie *Oko za oko* (1604): „Moc, veľkosť neunikne pohane, / keď práve čistá cudnosť dostane, / zákerný úder“ (s. 281). Hlavný protagonista Jan Pieter nadväzuje na postavu Adama ako človeka, ktorý sa ocitol v dejinách. Aj on, podobne ako Adam, prechádza postupným prerodom od naivity, dobra a čistoty až k poznaniu, ktorý symbolizuje cestu od detstva k dospelosti. Viditeľný je tiež motív hľadania otca, resp. návratu strateného (márnotratného) syna. Protichodné sily v hre prezentujú svet ako duálny – dobro a zlo, svetlo a tma. Dobro však v tomto prípade nie je aktívne. Váh opätovne využíva aj tému minulosti a viny. Pri pátraní po pravde využíva postupy detektívneho žánru. Hra má klasickú päťdejtovú stavbu s množstvom obrátov, ktoré udržiavajú dramatické napätie. K inováciám patria vložené piesne, ktorých úlohou bolo podčiarknuť celkovú náladu a atmosféru celej hry. Váh vytvára aj niekoľko zaujímavých ženských postáv, vďaka ktorým sa výrazne mení skladba jeho dovtedajších, prevažne mužských hier. Napriek netradične básnickému dialógu, hra pôsobí ako výstižné vyjadrenie „ducha doby“.

Z hier zo súčasnosti je zaujímavá napr. dráma v troch dejstvách *V tmavých horách pramene* (knižne 1960, inscenovaná 1960). Ide o autor-ský experiment, v ktorom Váh zámerne skombinoval viacero dramatických techník a tém, čím sprítomnil historický vývin drámy ako literárneho druhu. Téma je tradične shakespearovská: nepriateľstvo dvoch rodín spojených vinou

236 a pomstou a zakázaná láska ich potomkov. Dej je zasadený do slovenského prostredia a odohráva sa v časovom úseku od Povstania po obdobie spriemyselňovania. Dramatické napätie hry vyplýva nielen z vnútorného napätia medzi dvomi skupinami postáv/dvomi rodinami, ale aj z vonkajšieho diania – konfliktu na stavbe hydrocentrály. Dôraz je kladený hlavne na emócie postáv, priama akcia ostáva v úzadí. Váh v hre využíva aj antický chór, ktorý v určitých momentoch hru prerušuje a komentuje aktuálne dianie na javisku. V rámci dramatického pokusu Váh tiež kombinuje dynamické dianie s pokojnejšími lyrickými pasážami. Autor pracoval aj s prehovormi postáv, ktoré predstavujú širokú škálu štýlov od básnického cez hovorový až po administratívny. Vďaka využitiu množstva heterogénnych prvkov a prestrihov pôsobí hra ako sled filmových záberov. Napriek tomu sa nerozpadá – jej súdržnosť je dosahovaná prostredníctvom častého opakovania a hlavnej myšlienky. Aj preto v nej možno nájsť viacero inšpirácií expresionistickou drámou.

Váhova prvá divadelná detektívka v troch dejstvách s názvom *Výstrel nik nepočul* (knižne 1963, inscenovaná 1962) predstavovala vo svojej dobe novinku v repertoári slovenského divadla. Divadelná detektívka ako dramatický žáner sa však vnímala skôr ako tzv. poklesnutý žáner. Aj v tomto prípade Váh čerpá z predchádzajúcich skúseností z písania detektívnych hier pre rozhlas a pridŕža sa tradičnej výstavby žánru. Použité motívy a situácie však prispôbujú socialistickej realite. Detektívny žáner mu umožnil hru konštruovať analyticky, pri riešení prípadu rozvíjať viaceré hypotézy, ponúkať a vzápätí vyvracať indicie, striedať časové línie (súčasnosť verzus retrospektíva) a dramaticky meniť vzťahy medzi postavami. Vďaka rýchlo sa meniacim dejovým obratom sa mu darí permanentne udržiavať dramatické napätie hry. Scéna v sebe zahŕňa niekoľko hracích priestorov s využitím podlahovej konštrukcie, ktorá umožňuje zdvíhať úroveň javiska a vertikálne ho členiť. Do hry je zakomponovaný aj rozprávač, ktorý však nepôsobí približujúcim, ale naopak odcudzujúcim dojmom. Je komentá-

torom, ktorý uvádza do deja: „*Toto je detektívka a detektívky obvykle zveličujú: zločiny bývajú svetoborné, odhalenie senzačné a mozgy kriminalistov pracujú ostosť. (...) V prípade, ktorý vám vyrozprávam, nenájdete nič podobné, hoci sa to všetko začalo ako v číročistom krváku: vetristá zimná noc, v horách nad mestom luxusná chata a v tej luxusnej chate mŕtvoľa. Pri nej ľudia. Všetci podozriví*“ (s. 494). Rozprávač je zároveň jednou z postáv (vyšetrovateľ). Na skrátenie prestojov Váh opäť využíva zmenu scény, časové posuny a filmársky strih. V hre sa nachádza aj niekoľko odkazov na predchádzajúce autory drámy (*Bohovia Amsterdamu*) a návratný je tiež motív viny. V konečnom dôsledku sú totiž vinní všetci, čo ich robí vydierateľnými. Dianie je opäť často prerušované piesňami, ktoré supľujú úlohu monológov. Pre nedostatočnú motivovanosť charakterov a deja však dobová kritika túto hru neprijala.

Dráma v dvoch dejstvách s názvom *Kára* (1968), v divadlách uvádzaná pod názvom *Nočná eskorta*, sa vracia k historickej téme (napoleonské vojny), no autorským zámerom nebola historická dráma. Hra má množstvo spoločných prvkov s autorovými predchádzajúcimi prácami (najmä *Bohovia Amsterdamu*). Hlavný protagonist Max Stellweg je postavou totožnou s Janom aj s Adamom z *Ticha*. Na rozdiel od Jana však neprechádza zdĺhavým prerodom, ale od začiatku je už hotovou postavou. Reprerzentuje zrelosť, poznanie, ale aj dezilúziu. Jeho charakter sa v priebehu deja nemení, len sa vyjasní a vysvetlí. V hre sa tiež mení autorov pohľad na svet. V *Káre* sa svet už nedelí na dobrý a zlý, ale stvárnajú sa len rôzne podoby zla a tmy. Dobro stále nie je aktívne, je prítomné len ako absencia. Váh opäť využíva motív opakovania, retrospektívu (vynáranie spomienok z minulosti) a postupy detektívneho žánru. Dramatické napätie stojí na izolovanosti priestoru a krátkosti času. Dve dejstvá hry tak zodpovedajú krivke konflikt – riešenie. Posun nastal aj v jazyku postáv. Zatiaľ čo v *Bohoch Amsterdamu* využíva Váh básnický dialóg, v *Káre* pracuje s nedopovedanosťou, zámlkou a náznakom. Slovný prejav postáv brzdí ich vzájomnú komu-

nikáciu, repliky sa krížia a navzájom nesúvisia. V čase svojho vzniku mala hra predpoklad zužitkovať uvoľnenú atmosféru doby, vyúsťujúcu do názorovej a estetickej plurality, rehabilitácie umeleckej moderny a avantgardných smerov, a k obnoveniu kontaktov so západnou literatúrou a kultúrou. V konečnom dôsledku sa tak však pre vnútornú neslobodu a nedostatok priestoru nestalo, čo sa odrazilo aj na prílišnej plochosti a nerozvinutosti postáv.

Na záver edícia ponúka komédiu v troch dejstvách *Romanca pre flautu* (1975), ktorá však nebola nikdy inscenovaná. Hra patrí do skupiny posledných Váhových hier s politickou témou, ktoré vypovedajú o totalitnom režime, *Lakrímia, mat' naša* (1970) a *Na juh od Jamajky* (knižne 1974, inscenovaná 1975). *Romanca pre flautu* má komplikovanú výstavbu, obsahuje viacero tematických rovín a pracuje s princípom divadla v divadle. Hra sa odohráva v troch časových rovinách: španielska inkvizícia, tridsiate roky 20. storočia pred anexiou Rakúska a autorova súčasnosť (sedemdesiate roky 20. storočia). Dej pozostáva zo zobrazenia udalostí, ktoré v jednotlivých časových rovinách viedli k dosiahnutiu určitých negatívnych politických cieľov. Na presuny medzi jednotlivými obdobiami a priestormi Váh využíva filmárske prestrihy. Opakuje sa tiež motív spmínania na minulosť. Spoločným prvkom, ktorý spája všetky tri časti, je *Romanca* o ruži vyskytujúca sa v každej časovej rovine. Hoci Váh označil hru ako „duchársku komédiu“, vďaka ťažkej téme dielo celkovo humorne nepôsobí.

Divadelné hry J. Váha ponúkajú viacero závažných tém. V popredí stojí najmä otázka dejín, moci, zla a násillia, na ktoré nadväzujú motívy ako vina, výčitky, návratnosť minulosti a s tým súvisiaca vydierateľnosť človeka. Váhova dramatická tvorba sa tak na jednej strane javí ako silne politická a ideologická, avšak na strane druhej sa v jeho hrách nachádzajú aj univerzálnejšie a ľudskejšie témy, ako sú smrteľnosť, láska, sexualita. Mimoriadny prínos v dramatickom pláne jeho diel znamenal najmä experiment s jazykom. Je však otázne, či by J. Váh nemal byť pre viaceré črty svojej drámy

(využitie zvukov, piesní) považovaný skôr za autora rozhlasovej ako divadelnej drámy. Otvorenou tiež ostáva otázka životnosti Váhovho dramatického diela. Vďaka svojej nadčasovosti a ponúkaných témam však rozhodne prináša viacerého zaujímavé impulzy.

Druhý zväzok *Súborného dramatického diela* Juraja Váha obsahuje autorove rozhlasové hry napísané medzi rokmi 1946 a 1976. Písaniu rozhlasových hier sa J. Váh začal venovať už ako študent a v tejto tvorbe pokračoval celý život. Jeho pôvodná rozhlasová tvorba však nevznikala lineárne. V päťdesiatych rokoch, v čase oslabenia pôvodnej rozhlasovej drámy, sa sústredil skôr na divadelnú tvorbu a dramaturgiu. Za vrcholy jeho rozhlasovej tvorby možno považovať obdobie tesne po vojne, medzi rokmi 1946 – 1949 a šesťdesiate roky 20. storočia, keď začal spolupracovať aj s televíziou. Spoločnou témou pre rozhlasové hry z druhej polovice štyridsiatych rokov sú vojna (*Cudzinec v Tintirate, Ticho, Dom kresťanov*) a folklórne dedičstvo (v hrách sa objavujú postavy Juraja Jánošíka alebo Janka Kráľa).

Prvou z hier, ktoré zväzok predstavuje, je rozhlasová hra *Evanjelium podľa Judáša* (1946), ktorá je štylizovaná ako apokryf, vracajúci tradičnú predstavu o Judášovej zrade Ježiša Krista. Autor v nej prevracia roly zradcu a obetovaného – tým sa stáva Judáš, ktorému zradu vnútil Kristus, aby mohol naplniť očakávania prorokov a získal nasledovníkov pre kresťanstvo. Podľa Váhovej interpretácie teda Judáš nezradil, len plnil vôľu Krista a po jeho smrti sa neobesil, ale odišiel žiť na Cyprus, kde spísal evanjelium ako svoje svedectvo pravdy. Motív spochybnenia viery a všeobecnej pravdy sa v slovenskej dráme objavuje už v hre Júliusa Barča-Ivana *Neznámy* z roku 1944. J. Váh v hre použil motív tajnej dohody, sprisahania, konšpirácie a manipulácie. Už pri svojej prvotine experimentuje nielen s formálnou (princíp divadla v divadle), ale aj jazykovou výstavbou hry (striedanie rozsiahlych replík s úsečnými, využitie archaického jazyka). Na dotvorenie atmosféry však zatiaľ len málo využil hudbu a zvuk, ktoré sa neskôr stali preňho typické.

Váhovou prvou odvysielanou rozhlasovou hrou, ktorú napísal ešte ako Henrich Herzog, bola veršovaná hra *Cudzinec v Tintirate* z roku 1946. Hra explicitne odkazuje na dobovo aktuálne historické dianie spojené porážkou nacizmu. Námetom je útek európskeho diktátora do zahraničného exilu, kde sa snaží opäť nastoliť diktatúru. J. Váh v hre prvýkrát pracuje s hudbou a na dotvorenie atmosféry používa motív piesne Horsta Wessela (autora nacistickej hymny *Die Fahne hoch*), ktorá priamo odkazuje na nemeckú diktatúru. Napriek ťaživej téme však hra vďaka veršovanej podobe vyznieva ako groteskná paródia na pokus potlačiť revolučno-demokratické režimy.

Aj ďalšie rozhlasové hry z tohto obdobia čerpajú námet z vojny. Hra *Ticho* (1948) hovorí o kolaborantstve počas vojnovnej Slovenskej republiky s ohľadom na židovskú otázku, ale aj o komplikovaných rodinných vzťahoch. Tie sa riešia aj v nasledujúcej hre *Dom krestanov* (1949), kde majú podobu polarizácie medzi mužským (otcovským, militaristickým) a ženským (materinským, pacifistickým) princípom. Matka v hre situovanej do obdobia Slovenského národného povstania symbolizuje kresťanský princíp lásky k blížnemu a odpustenia. Tento princíp sa však v čase vojny a zabíjania javí ako nesprávny, a preto v závere hry dominuje mužský postoj nad ženským.

Ďalšia Váhova rozhlasová hra s názvom *Calais sa nevzdá* (1949) opäť zobrazuje vojnovú tému, ale z dávnejšej minulosti, keď spracúva námet zo storočnej vojny (1337 – 1453) a obliehanie francúzskeho mesta Calais. Historické téme J. Váh prispôsobuje aj repliky postáv. Napriek vyhrotenej situácii má hra pomalý spád a viac než dej je dôležitejšia situácia. Dominuje v nej zdanie spomaleného času, bezvýhodiskovosti, letargie a nekonečného čakania, ktoré vyúsťuje do pocitu existenciálneho ohrozenia a blížiacej sa smrti. Aby autor tieto pocity ešte umocnil, opakovane využíva motív enumerácie a opakovania, vďaka čomu sa v hre objavuje istý rytmus. Jej koniec však ostáva otvorený.

Hry s folklórnym motívom *Básnik slobody* (1948) a *Jánošík* (1949) súviseli s dobovým

záujmom o romantické historické témy. Obe majú výrazný didaktický ráz, pretože prostredníctvom nich sa poslucháčovi pripomínajú postavy zosobňujúce revolučné myšlienky. Takisto majú obe lineárny dej, ktorý je prerušovaný buď úryvkami Kráľových básní, alebo halucináciami Juraja Jánošíka, čím sa dosahuje efekt lyrickej drámy. Folklórny charakter *Jánošíka* je podčiarknutý aj označením hry ako „rozhlasovej balady“, ktorým sa J. Váh priamo prihlásil k tradičnému folklórnemu žánru slovenských romantikov. V súlade s témou sa mení i jazyk, ktorý sa stáva ľudovejším.

Druhú časť zväzku predstavujú Váhove detektívne rozhlasové hry zo šesťdesiatych rokov, ktoré obsahujú všetky znaky charakteristické pre žáner detektívnej literatúry. Dej je založený na analýze a dedukcii, Váh využíva retrospektívu a dejové odbočenia, v ktorých rozvíja viaceré hypotézy a vytvára falošné stopy s úmyslom udržania čo najvyššej miery napätia. Charaktery obete, podozrivého, komplicov a vyšetrovateľa sú odhalované postupne, rovnako ako motivácia ich konania. V závere hier sa objavuje tradičný princíp zásadného dejového zvratu. Všetky Váhove detektívne rozhlasové hry sú však rodovo stereotypné – ženy v úlohách sekretárook či partneriek slúžia vždy len ako ozdobné kulisy, nie sú hýbatelkami deja a takmer doň nezasahujú. Aj pri detektívnych hrách Váh vyžíva jazykový experiment a vďaka svojej vnímavosti voči rôznym jazykovým štýlom sa usiluje svoje postavy charakterizovať aj prostredníctvom prehovorov (profesionálne slangy, jazykové rozlíšenie podľa vzdelania, profesie atď.).

Váhove detektívne hry majú viaceré spoločné motívy. Dejová línia hier *Svätoštevanská koruna* (1960), *Tri červené obaly* (1963) a *Mŕtve mu pole, smrti les* (1965) sa odohráva v prítomnosti, ale prepája sa tiež s udalosťami druhej svetovej vojny. Udalosti zobrazené v hrách nie sú výlučne autorovou fabuláciou, ale sú čiastočne založené na skutočnosti. Sám J. Váh napríklad v úvode *Svätoštevanskej koruny* udáva poznámku, že „*krádež maďarského štátneho pokladu, ktorá sa v hre spomína, nie je autorovým výmyslom*“ (s. 115). Vďaka prepojeniu súčasnosti

s minulosťou možno podľa D. Kročanovej Váhove hry považovať za „historicko-politické“, pretože na ideologickej rovine vytvárajú spojenie medzi fašizmom (minulosťou) a studenou vojnou (prítomnosťou).

Rozhlasová hra *Tridsať nočných výstrelov* z roku 1963 žáner detektívky obmieňa a mení na kriminálnu grotesku, ktorá je štylizovaná do podoby spoločenskej komédie z medzivojnového obdobia. J. Váh v hre využíva motív vraždy podľa literárneho diela na spôsob Agathy Christie.

Rovnaký motív používa aj v hre *Nádej náleží nedeli* (1966), ktorá má však už oveľa civilnejší ráz a politická motivácia vraždy je prirodzene vytlačená osobnou a emočnou (sklamanie z manželstva a života). V hre sa tradičná optika vyšetrovateľ - vrah postupne mení a postava rozprávača (vyšetrovateľa) sa stáva nepriamym vinníkom vraždy. Vyšetrovateľ sa dostáva do pozície obvineného. J. Váh opäť pracuje s motívom viny a s pytyovania svedomia.

Rozhlasová hra *Ludia a granáty* (1968) sa námietom vyčleňuje z Váhových detektívnych textov tohto obdobia a opäť sa vracia do minulosti a k obdobiu Povstania. Zobrazuje modelovú situáciu známu z hier viacerých slovenských dramatikov (J. Barč-Ivan, L. Lahola, P. Karvaš), keď na izolovanom a obklúčenom území stojí „žltý dom“, v ktorom sú nevinní ľudia v role rukojemníkov. J. Váh v hre narúša čierno-biele videnie nielen vojny, ale aj Povstania. Vďaka prehodnoteniu udalostí a významu Povstania, ku ktorému došlo v šesťdesiatych rokoch tak hra *Ludia a granáty*, v porovnaní s hrami s rovnakou tematikou z jeho predchádzajúceho tvorivého obdobia, pôsobí menej schematicky.

Vydanie uzatvára Váhova posledná rozhlasová hra z pozostalosti s názvom *Vodovod* (1980), ktorá rieši partnerské vzťahy a vzájom-

né ohľady na pozadí výnimočnej existenciálnej situácie (rakovina mužskej postavy a neplodnosť ženskej postavy). Názov hry je odkazom na motív kvapkajúceho vodovodu, prítomného počas celej hry a evokujúceho odrátavanie času, ktorý zostáva mužskému protagonistovi. V tejto dráme dvoch postáv sa obaja protagonisti usilujú vyhnúť priamej konfrontácii so skutočnosťou, aby tak ochránili seba i partnera. Utiekajú sa k rozhovoru o bežných, nepodstatných veciach a predstierajú každodennosť. Ide o akúsi partnerskú alianciu, ktorá sa falošným súcitom usiluje prekryť drsnú životnú realitu.

Rozhlasové hry zaradené do knižného vydania dokumentujú nielen chronológiu, ale možno v nich vnímať aj isté prestupujúce a postupne sa rozvíjajúce motívy, a tiež kontinuálny prechod od symbolických a „schematických“ hier (*Ticho, Dom kresťanov*) k hrám detektívnym (*Svätoštefanská koruna, Tri červené obaly, Tridsať nočných výstrelov, Nádej náleží nedeli*) a existenciálnym (*Ludia a granáty, Vodovod*). Vydanie umožňuje takisto sledovať viaceré zmeny Váhových hier na rôznych úrovniach (tematickej, žánrovej, poetickej). Témy sa z historicko-politických menia na výsostne privátne, ale nie bežné. Všetky postavy spája potreba hľadať alebo paradoxne ukryť pravdu, ktorá by im priniesla pokoj. Váhove rozhlasové hry tak namiesto „dramatiky deja“ prinášajú „dramatiku stavu“. Dôležitá je nálada, nie dej.

Práca editorky Dagmar Kročanovej predstavuje spojenie minucióznej textologickej práce, erudovanej literárnohistorickej interpretácie a analýzy, biografického bádania. V tomto prepojení edícia ponúka nielen zaujímavé čítanie autorovho diela, ale predstavuje tiež príklad, ako možno oživiť zabudnutú dramatickú tvorbu zabudnutého dramatika. Dva zväzky *Súborného dramatického diela* Juraja Váha sú významným príspevkom k dejinám slovenských dramatických umení druhej polovice 20. storočia.

---

**Mgr. Katarína Cupanová**  
**Ústav slovenskej literatúry SAV**  
**Dúbravská cesta 9**  
**841 04 Bratislava**  
**Slovenská republika**  
**e-mail: katarina.cupanova@savba.sk**