ROZPRÁVANIE O DEJINÁCH SLOVENSKÉHO DIVADLA V ČRIEPKOCH

HORÁK, Karol. *Horák – Polák. Hovory o divadle*. Bratislava : Slovart, 2020. 288 s. ISBN 897-80-556-4564-3.

Druhá časť názvu knihy dvoch divadelníkov *Hovory o divadle* láka čitateľa širšou témou, skrývajúcou sa za rozprávaním, dialógom prozaika, dramatika, literárneho a divadelného vedca Karola Horáka a divadelného režiséra Romana Poláka. Nedá mi, aby som nepripomenula staršie knižné rozhovory profesorov lekárov – patofyziológa Ivana Hulína a psychiatra Ivana Žuchu (*Rozhovory, Panoptikum* (1) a (2), *Dialóg o šoku*), ktoré majú ráz fragmentárnych dialógov, dotýkajúcich sa nielen ich profesionálneho sveta, no aj viacerých oblastí života, myslenia, okruhov literatúry, filozofie, etiky sociológie, priamej a nepriamej demokracie. Niečo podobné, hoci v kruhu umenia, sľubuje aj titul knihy s menami Horák – Polák interpunkčne spojenými pomlkou, naznačujúcou prerušovanie ich reči.

Aj keď obaja profesori divadelníci zostali len pri divadle späťom najmä s Polákovou tvorbou, potenciálneho záujemcu neochudobnili ani o premýšľanie a predstavivosť divadelných inscenácií, o ktorých sa hovorí. Karol Horák dobre vie, že divadlo má veľký vplyv na spoločnosť bez ohľadu na to, či sú jeho tvorcovia profesionáli alebo amatéri. Veď stojí za zrodom desiatky rokov úspešného Študentského divadla pri Filozofickej fakulte Univerzity Pavla Jozefa Šafárika (odtiaľ viedli kroky nejedného mladého človeka na profesionálne scény), no najmä stál pri myšlienke a realizácii výnimočného podujatia: Akademického Prešova, súťaže umeleckej tvorivosti vysokoškolákov na Slovensku. Súčasťou AP bolo aj je vystúpenie divadelných súborov.

Pri amatérskom divadle začínal aj budúci významný slovenský režisér Roman Polák, absolvent Vysokej školy múzických umení, dnes jej kľúčový pedagóg a dvojnásobný umelecký šéf činoherného súboru Slovenského národného divadla, ktorý pôsobil aj v Martine, Košiciach, Divadle Astorka Korzo '90 (v posledných dvoch menovaných na rovnakej pozícii ako v SND). Na javisko uviedol

viacero hier Karola Horáka, tou prvou bola roku 1984 *Medzivojnový muž* v Divadle Slovenského národného povstania v Martine (dnes Slovenské komorné divadlo), za ktorou nasledovala *Skaza futbalu v meste K* (Divadlo Jonáša Záborského Prešov, 1990) a *Nové pokušenie Antona* (domáce prešovské študentské divadlo, 1995). Neskôr sa stretli pri hrách vychádzajúcich a inšpirujúcich sa životom a dielami štúrovcov, ako *Divný Janko* (*Apokalypsa podľa Janka (Kráľa)*, 1994, „... prid' kráľovstvo Tvoje...“, 1996 (obe v Martine) a *Nebo, peklo, Kocúrkovo*, 1995 a *Prorok Štúr a jeho tiene alebo Zjavenie, obetovanie a nanebovstúpenie proroka Ludovíta a jeho učeníkov*, 2015 (obe v SND).

Kniha sa skladá z troch samostatných častí, ktoré však do seba prirodzene zapadajú. Po krátkom úvode nasleduje Horákova teatrologická štúdia *Hľadanie divadelného jazyka* (s. 13 – 79), ktorá sa odvíja od Polákových umeleckých začiatkov cez profesionálne zrenie po výber niekoľkých strohých poznámok o tvorbe režiséra. Druhá časť tvoria ich rozhovory (s. 81 – 217) a tretiu nevelké vy/priznanie Romana Poláka pod názvom *Cesta s vrecom divadelného cukru* (s. 219 – 225). Za ním umiestnili *Súpis divadelných réžií Romana Poláka* s menami základných tvorcov a dátumami premiér (s. 227 – 263), zoradený po sezónach (bez uvedenia derniéry).

Karol Horák pozná veľkú časť umeleckej produkcie Romana Poláka najmä z domácich scén, vrátane jeho prvých prác, ktoré aj spätne signalizujú režisérovo vnímanie sveta a kladenie možno dosiaľ nezodpovedaných otázok. Cítiť ich aj z prvého scenára inscenačnej kompozície s metaforickým pomenovaním *Hľadač priestoru*, v ktorej si Polák zahral s Martou Sládečkovou v Takmer poetickom divadle pri Mestskom kultúrnom stredisku v Novom Meste nad Váhom roku 1976. Po výbere z Majakovského predrevolučnej poézie nazvanom *Mária, bližšie!* v tom istom súbore, avšak už v bratislavskom Divadle u Rolanda, našťudoval s Darinou Benešovou, neskôr Porubjakovou, aj vlastnú nemohru *Aremora alebo Akísi čudní ľudia medzi nami* (1978). Javiskovej podobe Ščepanovičovej novely *Ústa plné zeme* dal príznačný názov *Čo potom?* (redakcia neuvádza, či Polák pri dramatisácii vychádzal z prekladu knihy Jána Jankoviča, ktorá vyš-

la vo vydavateľstve Tatran v roku 1977, pri iných tituloch sú dôslednejší). A tak by sme mohli pokračovať ďalej. Napokon, aj pri Horákových textoch sa stretol s obraznou interpretáciou videnia dejín: obaja majú spoločné východisko z tvorby malých javiskových foriem, no Roman Polák sa z nich vypracoval na režiséra veľkých plátien s prenikavým pohľadom do duše každej z postáv, ktoré obohacuje vlastným interpretačným kľúčom, neraz za hranicami samotného autora textu.

Nielen úvodná štúdia, ale aj otázky (roz)hovorov signalizujú, že Horák si s Polákom rozumie. Iste majú na mnohé veci rozdielne názory, o tých však explicitne nehovoria, vari aj preto, že ich tvorivá a napokon i pedagogická práca je predsa len odlišná: u Poláka prevláda praktická réžia, u Horáka nazeranie na ňu z aspektu estetiky a teatrológie. Nezanedbateľnú časť tvorby dnes už zrelého režiséra sprevádza nepokojná duša (Horák píše o snahe odlišiť sa, s. 16), hľadačstvo, ktoré iste ovplyvnilo stretnutie s pedagógom, významným režisérom Milošom Pietorom na VŠMU.

Prvá kapitola knihy približuje Polákovu amatérske divadelné práce a jeho prvé profesionálne kroky v činohre Štátneho divadla v Košiciach, kde pripravil aj absolventské predstavenie Crommelynckovej komédie *Rozkošný paroháč* (1982). Ešte ako študent tu zrežiroval Fredrovu hru *Muž a žena*, no zaujal až *Autobus* od Stanislava Stratieva (1981). Hoci to autor štúdie nespomína, treba pripomenúť, že inscenácia tohto bulharského autora akoby nepriamo nadväzovala na slávne javiskové pretlmočenie *Pokusu o lietanie* Jordana Radičkova (SND, 1980, réžia Pavol Haspra). Tieto bulharské texty spájala idea postoja k súčasnosti: na jednej strane túžba človeka spoznávať nové krajiny, žiť inak ako doteraz (hoc aj prostredníctvom „vymysleného“ lietania v balóne), na druhej strane postoj jednotlivca uzatvoreného v autobuse, s ktorým šofér smeruje nevedno kam. Poláková úprava na prvý pohľad satirickej modelovej hry smerom k politizácii neposunula inscenáciu k politickému divadlu, lež odkryla negatívne vlastnosti ľudí, priklon k vzájomnému napádaniu sa namiesto kolektívneho vzoprenia sa proti aktuálnemu/súčasnemu stavu, obrazne myslené spoločnosti. Obe inscenácie spojovalo na

tú dobu nezvyčajné scénické riešenie (v Bratislave o. i. visiaci rebrinák, v Košiciach rozrezaný starý autobus, z ktorého zostala len kostra a funkčné dvere, diváci sediaci z oboch strán z blízkosti sledovali mimiku hercov).

Horák sa stručne venuje aj Ibsenovmu *Peerovi Gyntovi* v historickej budove košického divadla (1983). Dvadsaťšesťročný režisér postavil koncepciu na troch rozdielnych fázach života hlavného hrdinu, ktoré predstavil ako tri rôzne typy divadla: prvé dejstvo ako „činoherné ‚folklorizujúce‘ divadlo“, druhé ako štylizované „divadlo opery“ a tretie ako „tragizujúce existenciálne divadlo“ (s. 44 – 45). V každom z nich hral Gynta iný herec, od najmladšieho po najstaršieho. Autor štúdie sa však nezmiňuje o Polákovom úplne inom poňatí tohto veršovaného mytologického príbehu o sedemnást rokoch neskôr v Mestskom divadle v Brne (2000). Z prvého martinského obdobia len letmo spomína Shakespearov *Sen noci svätéhojána* (1985), no bližšie, aj očami kritiky, si všíma *Thyla Ulenspiegela* Grigorija Gorina (1986). Zastaví sa aj pri *Neveste hól* Františka Švantnera (1986) bez odkazu na opätovný Polákov návrat k vlastnej adaptácii výnimočného diela naturizmu (SND, 2015). Zo súčasnej slovenskej drámy Horák skromne, pár riadkami píše o inscenácii jeho textu *Medzivojnový muž*, slovenskému čitateľovi pripomína neprávom zabudnutého dramatika Mikuláša Kočana prostredníctvom jánošíkovskej témy – *Ej, Ďurko, Ďurko (Jánošík)...* (1987).

Ako inak, najväčší priestor dostala výnimočná inscenácia *Dotyky a spojenia* hry *Spor* od Pierra de Marivauxa (1988), ktorá spolu s Brechtovým *Baalom* reprezentovala nielen martinské, ale slovenské divadlo aj na prestížnom divadelnom festivale v Edinburghu. Horák cituje z domácich kritik, no spomína i zahraničné ohlasy, ktoré má divadlo k dispozícii.

Prvé dve „časti“ tejto kapitoly vychádzajú z Horákovej obšírnej štúdie *Umelecké začiatky režiséra a metamorfóza jeho tvorivých metód alebo Prelet nad divadelnými hniezdami Romana Poláka* (zborník *Kontexty alternatívneho divadla V.*, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity Prešov, 2013, s. 68 – 122). V poslednej tretej (*Niekoľko poznámok o tvorbe*), nezaprie ducha pedagóga, keď v čriepkoch charakterizuje niektoré poznatky z ranej inscenačnej poetiky režiséra

(s. 69 – 79). Napríklad hneď v prvej poznámke *O hudbe v divadelnej inscenácii* pomenúva funkciu hudby v Polákových réžiách, len okrajovo sa zmieni o skúsenostiach autora (rozumej Horáka) s režisérom (Polákom), načrtáva Polákove priestorové riešenie scény, pričom konkrétne spomína iba *Skazu futbalu v meste K* (prvú inscenáciu v štúdiu Divadla Jonáša Záborského v Prešove) či tému demýtizovania a poľudštenia postáv nielen v hrách/inscenáciách z obdobia štúrovcov. Dotkne sa aj Polákovej pedagogickej práce s hercom, vzťahov medzi postavami, kontextov so svetovým divadlom – to všetko je však obsiahnuté v druhej, najobširnejšej kapitole knihy, v *Rozhovoroch s Romanom Polákom*.

To sa už dostávame k jadrú publikácie, ktorá môže byť inšpiratívna pre budúcich monografistov dnes šesťdesiatštyrochrobného divadelného tvorcu. Nielen tým, že prináša mnohé fakty a súvislosti, ktoré napríklad súdobý kritik a divadelný historik mohol a môže vnímať inak než tvorca, no odhaľuje viaceré skutočnosti aj pre záujemcov o dianie divadla za oponou. Zatiaľ čo z prvej kapitoly sa čitateľ dozvie Horákovu charakteristiku genézy budúceho, umeleckými výsledkami neprehliadnuteľného režiséra i načrtnutie východísk jeho tvorby v sociálno-psychologickom kontexte, z ktorého Polák v tej dobe vychádzal (s. 10), tak v druhej sa dočíta o mnohých konkrétnostiach spojených s jeho divadelným životom v jednotlivých divadlách, realizovaných a zamýšľaných projektoch, medziľudských vzťahoch, politike.

Odpovede majú chronologický sled. Roman Polák začína „rozprávaním“ o škole, pedagógovi Milošovi Pietorovi, a pokračuje titulmi v kočickej činohre. Krátko a jasne pomenúva rozdiely v tvorivej atmosfére medzi divadlami v Košiciach a Martine, kde sa usadil dlhšie aj z dôvodu silného režijnodramaturgickoscénografického tímu. V širších odpovediach na stručné otázky tak píše malé dejiny dejín slovenského divadla aj skrze svoje spomienky na rok 1989, na roky deväťdesiate už v Bratislave a inde. Popri tituloch v činohre SND spomína najmä vzťahy s dramaturgom Martinom Porubjakom, približuje inscenácie v Divadle Astorka Korzo '90 z hľadiska dramaturgickorežijného zámeru, nezabúdajúc

na scénografov a autorov hudby, čím dopĺňa vlastný profil režiséra. Sú to vzácne údaje pre mladších divadelníkov, no aj oživenie rozprávok pre tých starších.

Obdobne postupuje aj ďalej, osvetľuje vzťah k opere, spomenúc tých pár operných opusov, ktoré pripravil v Košiciach, Banskej Bystrici, Bratislave a Brne. S odstupom sa vracia k dôvodom návratov na pozície šéfov v Košiciach a v Bratislave. Nemenej zaujímavé sú informácie o založení divadelného združenia Metamorfózy a skúsenosti (ne)žiť z pravidelného príspevku zriaďovateľa. Prvá časť tejto kapitoly má všeobecný názov *Miesto režiséra v divadle* (s. 81 – 172). Polák ani tu neobchádza spojitost divadla so spoločnosťou a jej politikom, napríklad politické udalosti v čase prípravy inscenácie dramatizácie Dostojevského *Zločinu a trestu* od Jana Nováka (Divadlo Astorka Korzo '90, 2000), akými boli únos syna prezidenta Michala Kováča či vražda Róberta Remiáša, ktoré podľa neho podprahovo aktualizovali tému. V súvislosti s priznaním, pokáním a trestom spomína paralelu situácie/atmosféry po vražde Jána Kuciaka a Martiny Kušnírovej (s. 120 – 121). V zamyslení sa nad Horákovou otázkou o tom, či sú priznanie a pokánie dôležitejšie než trest (s. 120), síce vraví, že pri oboch spomínaných vraždách „ani vtedy ani dnes ‚vyvolení‘, ‚nadľudia‘ neprijali trest a neprešli k pokániam“, no v podstate nezodpovedá na tento filozofický problém aktuálny aj v súčasnosti, ktorý tak bravúrne spracoval Fiodor Dostojevskij do moderného psychologického románu o obraze vnútorného duševného súboja o dobre a zle v (každom) človeku.

Roman Polák je tiež jedným z mála, ktorý (ne)priamo hovorí o tom, že zriaďovateľ Divadla Aréna, Bratislavský samosprávny kraj, mal po odvolaní Milana Sládka z pozície riaditeľa od začiatku svoju víziu o novom riaditeľovi, preto nečakal na výsledky konkurzu a riadením dočasne poveril Juraja Kukuru. A hoci Polák uvažoval prihlásiť sa do konkurzu, pochopil, že by to nemalo význam (s. 123, spomeňme však, že Kukura ho vzápätí oslovil na spoluprácu, ale napokon sa nedohodli).

Bývalý umelecký šéf či riaditeľ Činohry SND sa vyjadruje aj k významu národných divadiel, ktoré musia byť dobré bez ohľadu na

status. Na konferencii pri 250. výročí poľského Národného divadla vo Varšave (2015) predniesol svoj názor na ich zmysel v tom, že pracujú s horizontálou a vertikálou, pričom pod vertikálou myslí napojenie na minulosť prostredníctvom spojiva divadelníkov „s uzlovými bodmi histórie“ skrze nové hry na tieto témy alebo nového interpretačného pohľadu na staršie texty. Horizontálou je súčasne divadlo zrkadliace „problémy moderného človeka“ (s. 168).

Názov druhej časti tejto kapitoly, *Za divadlom do sveta* (173 – 2017), rozpráva o skúsenostiach divadelníka ako diváka, najmä však ako tvorcu v cudzej krajine (prácu v českých divadlách aj po roku 1992 zahrnul do prvej časti). Zaujme Polákovu spomínanie na prácu v Shakespeare Repertory Theater v Chicagu, kde naštudoval *Macbetha* (1992), či na skúšobný proces hry *Don Juan alebo kamenný hosť* Alexandra Sergejeviča Puškina v Théâtre Molière – Maison de la poésie v Paríži (1999). Z pohľadu hosťujúceho režiséra je cenné priblíženie spoločenskej atmosféry v estónskom Tallinne v lete 1989, kde v ruskom divadle Vene Teater pripravoval Marivauxove *Dotyky a spojenia* (1989). Treba pripomenúť, že pobaltské krajiny už od druhej polovice roku 1988 prechádzali obrodným procesom, ktorý doliehal napríklad na cudzincov tak, že kým v Litve komunikovali s nimi aj v ruskom jazyku, v Estónsku ho odmietali, uprednostňovali len angličtinu, po nemecky nehovorili. V podstate zrkadlové „prenesenie“ princípu úspešnej martinskej inscenácie podľa Poláka vyvolalo v tvorivom procese záujem a odozvu, hoci vraj do tohto po rusky hovoriaceho divadla chodila väčšinou „proletárska vrstva“ (s. 180). Lenže v októbri 1989 na tallinskom divadelnom festivale pre ruských kritikov, odchovaných špičkovými domácimi divadelnými inscenáciami a európskym divadlom (od druhej polovice osemdesiatych rokov sa „sovietske“ divadlá doslova rozbehli do západnej Európy, zväčša na náklady pozývajúcej krajiny), a pre zahraničných hostí, vrátane tých z Československa, bola táto interpretácia v rýchlo sa meniacom politickom ovzduší Estónska málo inšpirujúca, priam vlašná.

Krátky dôvetok (tretia minikapitola knihy) Romana Poláka *Cesta s vrecem divadelného cukru* síce nepriamo odkazuje na Horákov

prozaický debut *Cukor*, no pod týmto názvom sa skrýva brilantná metafora vlastnej i spoločnej cesty s Karolom Horákom. Polák sa vyjadruje obrazne, spomína na stretnutia, na ktoré prichádzal Horák „so svojim vreckom cukru“, osladzujúc „divadelný život niečím novým, iným“, oblúkom sa navracia k ich spolupráci na Horákových dielach v Polákových réžiách. Kulantne sa dotýka spôsobu Horákovho písania, nahromadenia množstva materiálu, postupného zasielania scenára, výmeny obrazov na poslednú chvíľu, (ne)dodržovania termínov. Polák napriek tomu priznáva, že ich vzájomné rozhovory boli po celé roky inšpiratívne, posúvajúce jeho obraznosť. Napokon, aj tieto knižné rozhovory vznikli na popud Karola Horáka.

Nezvyčajnú štruktúru publikácie uzatvára zoznam fotografií a ocenení Romana Poláka. Redakcia či vydavateľ však mohli doplniť aj ocenenia Karola Horáka, výnimočne skromného človeka. Tiež je niekoľkonásobným nositeľom cien a prémie Literárneho fondu, v roku 2013 získal Rytiersky kríž Radu za zásluhy Poľskej republiky (Order Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej) za mimoriadny prínos pri rozvoji poľsko-slovenskej kultúrnej spolupráce, o rok na to cenu prezidenta Slovenskej republiky za mimoriadne zásluhy o kultúrny rozvoj Pribinov kríž II. triedy – a mnohé iné za konkrétne diela. Doložme, že v roku vydania knihy (2020) získal Krištáľové krídlo za celoživotné dielo, ako aj ocenenie Slovenského centra AICT za mimoriadny prínos v oblasti divadla.

Karol Horák nie je len súčasťou vysokoškolského súkolia, ale aj rozhlasovej a divadelnej tvorby s presahom do literatúry. Divadlo má rád, všeličo mu a jeho tvorcom prepáči, snaží sa ich pochopiť. Z tohto uhla pohľadu pristupuje aj k práci mladšieho Romana Poláka, o ktorom vlastne táto kniha je. Hoci nezachytáva celú jeho tvorbu, čo pravdepodobne nebolo ani cieľom, z ich dialógu, ako aj krátkeho Polákovho vyznania vyplýva, že divadlo tohto režiséra v zrelom veku, napriek nástupu mladej ambiciózne generácie, ešte stále vzrušuje (s. 172).

Dagmar Podmaková