Habilitace Mgr. Jána Šimka, PhD. – Posudek oponenta

Ke svému habilitačnímu řízení předkládá Mgr. Ján Šimko, PhD., trojici rozhlasových inscenací z produkce Slovenského rozhlasu, které vznikly pod jeho dramaturgickým vedením.

Tzv. „ruský cyklus“ vznikal v letech 2020 až 2024 a tvoří ho trojdílná dramatizace Tolstého Vojny a Míru, čtyřdílná dramatizace Dostojevského Běsů a dramatizace Sorokinovy Telurie.

Jako oponent se nad takovou habilitační prací ocitám v ambivalentním postavení.

Na jednu stranu se raduji, že se poprvé za svou dlouhou dramaturgickou a akademickou kariéru setkávám s prezentací dramaturgické práce v podobě díla, na kterém se dramaturg tvořivě podílel, a ne v podobě jeho explikujícího výkladu či dodatečné teoretické reflexe. Tato „oborová satisfakce“ je o to větší, že se to děje na poli mně profesně i autorsky blízké dramaturgie auditivního dramatického díla.

Na druhou stranu je, a to právě s vlastní zkušeností s dramaturgickou prací jako takovou a s tou rozhlasovou specificky, nesnadné jaksi vydestilovat z výsledného díla samotnou práci dramaturga a zhodnotit ji.

Doyen českých dramaturgů Karel Kraus se ve svých textech opakovaně zabývá tím, že na rozdíl od režie, herectví, scénografie a přirozeně autorství textu nemá dramaturgie jako tvůrčí činnost ve výsledném scénickém, v našem případě auditivním díle, měřitelný a zbadatelný výsledek. Dramaturgie je zkrátka činnost nezbytná, ale ze své podstaty servisní, slouží „mnoha pánům“ – instituci, v jejímž rámci působí, autorovi a či překladateli, režisérovi a všem, kteří jsou součástí jeho realizačního týmu, hercům, a také – to je ovšem podstatné – divákovi, v našem případě posluchači. To vede k oblíbeným kritickým bonmotům: dramaturgii lze ve výsledném díle „poznat“ jen tehdy, když chybuje nebo dokonce chybí, a k zákulisním uštěpačnostem: za úspěch a ohlas díla mohou herci a režisér, za nezdar je vždy odpovědná dramaturgie.

Servisní podíl dramaturgické činnosti má ovšem v konkrétních dílech vždy jedinečnou podobu, vycházející pokaždé z unikátního vyvážení institucionální povahy vztahu dramaturg a autor, dramaturg a režisér a jejího naplnění v lidském, uměleckém srozumění a důvěře zástupců zmíněných profesí. Jednou z krajností této balance je situace, kdy má dramaturg tendenci „psát hru (či dramatizaci) prostřednictvím *nastrčeného* autora a režírovat inscenaci prostřednictvím *nastrčeného* režiséra“, druhou krajností pak je, že dramaturg jen zadministruje všechny nezbytné autorskoprávní, logistické a marketingové povinnosti, ale do samotné tvorby nevstupuje, či není připuštěn.

Osobitost a kompetenci práce dramaturga v instituci zabývající se produkcí scénicky, audiovizuálně či auditivně vyjádřených dramatických děl, tak můžeme vysledovat až v delších časových úsecích. Teprve v nich snad dokážeme nahlédnout onu skrytou, s původní osvícenskou podobou profese související myšlenkově a esteticky programovou intenci konkrétního dramaturga, jeho schopnost zaměřit tvorbu instituce k zřetelnějším hodnotovým a obsahovým cílům, jeho schopnost pochopit a rozvíjet jedinečné dramatické a obrazné složky talentových dispozic autorů, režisérů a herců, s nimiž je mu umožněno po jistý čas pravidelně spolupracovat. Na půdě VŠMU jsem se osobně s takovou analýzou dramaturgické práce částečně setkal jednak při oponentuře disertace Alexandry Sarvašové, ve které rozebírá mimo jiné spolupráci režiséra Romana Poláka s dramaturgem Martinem Porubjakem, jednak v profesorské přednášce Jána Sládečka zaměřené na dramaturgické osobnosti SND.

Ono zmíněné balancování dramaturga od logistiky k tvůrčímu podílu je, podle mé mnohaleté zkušenosti, ještě výraznější v jeho práci pro mediální domy. Konstitutivní poměr tvorba versus provoz v nich ještě více než například v repertoárových divadlech převažuje na stranu provozu. Ostatně, i v ohlášení auditivních inscenací, které Ján Šimko dramaturgoval a přihlásil ke své habilitaci, se doslechneme, že je SRTV *vyrobil,* ne *vytvořil*.

To vše považuji na nutné říci, než se zaměřím na samotný konvolut prací „ruského cyklu“. Ve svém hodnocení se pokusím separovat dramaturgické položky výsledné práce od případného kritického hodnocení tvůrčího podílů autorů dramatizací, režisérů, herců, skladatelů a zvukových mistrů. Je to ovšem jen pokus o nemožné chirurgické oddělení jednotlivých složek díla. Pomohu si při tom rozdělením dramaturgických kompetencí na jejich jednotlivé typy.

V Lessingově zakladatelském pojetí dramaturgie je výrazný důraz na její povinnost formulovat či alespoň kritickou analýzou soustavně ovlivňovat ideové a estetické cíle tvorby instituce, v níž působí. Uplatníme-li toto hledisko na Šimkovu dramaturgii „ruského cyklu“, můžeme jí vystavit nejvyšší hodnocení. Dvanáctihodinový opulentní „trip“ proměnami ruské reflexe dnes tak agresivně na nás útočícího fenoménu „russkovo mira“ je výsledkem intencionální, hodnotově koncizní dramaturgické práce. Realizované navíc s pečlivou velkorysostí ve veřejnoprávním médiu prožívajícím nesnadné časy krize identity veřejné služby ve veřejném prostoru, navíc ve společnosti, která také prochází dramatickou identitární krizí. S téměř schillerovsky patetickým přihlášením se k dramatické tvorbě jako projevu etické výchovy společnosti otevírá cyklus aktuální úvahy nad povahou oné krize identity národní pospolitosti, její příslušnosti k evropským hodnotám či mesiánské blouznivosti „russkovo mira“.

Ke kladům programové složky Šimkovy dramaturgie přičítám ještě jako výrazný bonus lpění na původní osvětové, nebojme se říci vzdělávací složce rozhlasového vysílání. Počin RTVS, za nímž stojí Šimko jako spiritus movens, dokládá, že ani v měnícím

se mediálním prostředí, přesyceném audiovizuální nabídkou sérií a seriálů se zbytnělou rekreační funkcí, nerezignují slovenští rozhlasoví tvůrci na snahu zprostředkovat své obci hodnoty literárního kánonu. Že to není tak samozřejmé jsme nahlédli už na mezinárodní konferenci, konané v rámci festivalu Prix Bohemia 6. 11. 2013 v Českém rozhlase pod názvem Klasické drama a klasická literatura ve vysílání veřejnoprávního rozhlasu. (Případné zájemce odkazuji na digitálně dostupné číslo bulletinu Svět rozhlasu 31/2014.) A o tom, že toto kulturotvorné úsilí nepřináší ve veřejnosti, ani té takzvaně odborné, náležitý ohlas, svědčí vlastně nulová kritická reflexe celého počinu, jakkoli auditorium recipující dílo bylo (a v reprízách ještě bude) rozhodně větší, než auditorium oceňovaných a reflektovaných studiových scénických experimentů.

Pojďme však dále. Právem se mluví o producentské dramaturgii jako o podílu dramaturga na vytváření nezbytných podmínek pro vznik díla. I v tomto ohledu je Šimkův podíl zřetelný: všechny tři (během čtyř let vytvořené) části cyklu jsou koncipovány jako jeden celek, vytvářený dvojicí režisérů (Marek Kundlák, Adam Hanulja), hudebního dramaturga (Matúš Wiedermann), mistra zvuku (Rudolf Fritzman) a dalších spolutvůrců výrazné, sémanticky bohaté, emocionálně působivé a se všemi postupy soudobého „ars akustika“ pracující „audiální scénografie“ trilogie. Kdy jindy tvorba prosazovaná dramaturgem tak viditelně vítězí nad výrobou a provozem mediálního domu?

Zatímco souhra dramaturgie a realizace je z celého cyklu patrná a tak, jak se proměňuje styl, jímž autoři literárních předloh traktují svou látku, vyvíjí se ve prospěch postupně akusticky experimentálně vyjádřených obsahů i styl realizací, problematizuje se do jisté míry souhra dramaturgie s autory dramatizací. Zde je určitý deficit skryté a sjednocující dramaturgie přeci jen patrný v nejednotnosti dramatizátory zvolených dramaturgických strategií.

Vytkněme před závorku, že všechny tři epické a rozsáhlé předlohy jsou jako celky nedramatizovatelné. Tedy, chápeme-li pojem drama jako obraz lidského jednání, při kterém se postavy rozhodují, a dramatizaci epické předlohy jako překlad látky z literárního materiálu vyjádřeného slovy do situací postihujících ono jednání. Uspořádání těchto situací, událostí do přehledného děje, je pak dílem dramatizátora a oponentury jeho práce ze strany dramaturgie.

Na Vojně a míru a Běsech si už vylámali zuby leckteří dramatizátoři zvučných jmen. Ono se toho v těch opusech opravdu děje v epické šíři příliš mnoho, aby se to vešlo to dramatického a posléze scénického tvaru oné Aristotelem pojmenované „určité velikosti“. Vzorová a dosud nepřekonaná je rozhlasová dramatizace Vojny a míru Jaroslavy a Jana Strejčkových v režii Jiřího Horčičky z roku 1978. Analytický přehled o zápase divadelníků s Dostojevského předlohami nabízí roku 2020 na FDU AU obhájená disertace Jakuba Mudráka Inscenace dramatizací F. M. Dostojevského ve slovenském profesionálním divadle.

Ve své studii zakládající estetické zkoumání rozhlasového umění Václav Růt už ve čtyřicátých letech uvažuje o rozhlasové dramatizaci jako o jakémsi hybridu mezi literárním a dramatickým přístupem. Demonstruje to na pozici vypravěče, který (jako vypravěč v próze) diegeticky explikuje vše, co se ve výrazovými prostředky limitovaném audiálním obrazu nedaří vyjádřit.

Strategii rozbujelého vševědoucího (a ve Farkašově suverénním podání ironického) vypravěče volí Karol Horváth pro čtyři a půl hodiny dramatizace Vojny a míru. Vypravěč s námi těká po několika liniích románovou látkou, jednotlivými fokusy nám z ní demonstruje dílčí epizody, jejich kauzální a temporální uspořádanost však celek příliš přesvědčivě nezvládá. A to tím spíš, že část oněch herecky vyjádřených epizod není situačních, jsou pouze dialogické, a ještě doplňují explikaci dějových faktů z vypravěčova partu. Proto se jen některým hercům daří z té matérie vytvořit identifikovatelné a příběh nesoucí dramatické postavy, s nimiž (a se zájmem o ně a s porozumění tomu, jak se jejich příběh vyvíjí) by mohl posluchač dílo sledovat. Tato výhrada padá nejen na vrub dramatizace, dramaturgie, ale i režie a také, samozřejmě, mikrofonovému herectví interpretů a jejich zkušenosti s tím vyjádřit komplexní obraz postavy prostřednictvím hlasu.

To dramatizace Běsů, která je dílem Petra Pavlace, je z hlediska uspořádání událostí do děje výrazně dramatičtější a dramaturgicky zvládnutější. Vypravěčský rámec, ze kterého retrospektivně vedou jednotlivé epizody, je postupně, a to i významotvorně, ozřejmován, nejde už o převážně souřadné přiřazování epizod, ale o skutečnou dramaticky účinnou kompozici jednotlivých dějových linií. Vyžaduje to ovšem, přiznejme, v prvním díle od posluchače hodně soustředěné trpělivosti, aby se v postupných explikacích dějových linií a vypravěčské strategie dokázal orientovat.

Scénář a realizace Sorokinovy Telurie, onoho bizarního postmoderního vizionářského obrazu patologického úpadku „russkovo mira“, je už dílem režisérů samotných, je to impozantní auditivní obraz vytvořený brechtovskými principy, diagnostikujícími stav společnosti vršením dílčích kasuistik a rezignujícími na sjednocující děj. Nelze si nevzpomenout na drama Strach a bída Třetí říše. Zde je ale paradoxně ze všech tří částí nejvíce situačního dramatismu v jednotlivých emocionálně bohatých epizodách. Tedy, více než v tak či onak vyprávěných předchozích dílech, se toho skutečně před vnitřním zrakem pozorného posluchače více děje (rozumějte, dramatickým jednáním předvádí), než se mu vypráví. Dramatické předvádění vítězí nad diegetickou reprezentací.

Jak tedy myslí dramaturg Šimko na posluchače a jak ukázňuje záměry svých spolupracovníků k tomu, aby se percipient v díle orientoval a dobral se smyslu výpovědi? Přičemž posluchač, což musí mít dramaturg na mysli, dramatizovanou předlohu rozhodně nezná tak důkladně, jako tvůrci, ba nemusí ji znát vůbec. Dílo tedy nesmí být jen odkazem, ale uceleným tvarem. Snad mohu na tuto řečnickou otázku odpovědět, že

se to Šimkově dramaturgii daří s poměrně dobrým, ne však absolutním výsledkem. O problému dramaturgických strategií už byla řeč. Je možné samozřejmě to ex post obhajovat jako záměr – odlišné předlohy, odlišné postupy. To by však nesmělo dojít ke zřetelnému a společensky zcela pochopitelnému posunu tematizace zvolených látek ve smyslu jejich aktualizace. Ve Vojně a míru jsou ony zdroje putinismu v ruském nacionalismu, v pravoslavném blouznění o mesiánském poslání ruského národa a o Třetím Římu, v mytologizaci vlastní historie sice latentně přítomné, ale nijak interpretačně nezvýrazněné. Dostojevského předloha je ovšem natočena až po ruské invazi na Ukrajinu a pod vlivem působení ruské hybridní válečné propagandy. A tak v realizaci Běsů zazní i identifikovatelné hlasy ruských politiků a celkový rámec je zřetelně interpretován z dnešního pohledu. Ostatně, prof. Martin Putna jako znalec ruské duchovnosti budí stálé kontroverze svým posouzením Dostojevského díla jako umělecky sice svrchovaného, ale obsahově toxického. Myšlenková pozice geniálního emigranta Sorokina, který před putinismem a jeho pojetím „russkovo mira“ vizionářsky varoval i v dalších dílech než jen v obludné Telurii, pak zcela opravňuje koncepci třetí části rozhlasové trilogie.

Komplikovanější orientaci posluchače v auditivně předváděném ději ztěžuje také hlasová podobnost herců v početném obsazení. Nelze si nevzpomenout na Branžovského výzkum toho, jak si posluchač identifikující vzhled hereckého představitele vytváří ve svém vnitřním zraku podobu dramatické postavy. Bez tohoto pomocného vodítka, které, žel, v řadě případů nemám, mi jako posluchači často ani vyprávěč či dramatický vypravěčský rámec nepomohou se včas orientovat v tom, které postavy právě v příslušné epizodě vystupují. Na to ovšem dramaturg může mít vliv jen tehdy, je-li účastníkem obsazování a obsazuje-li s režisérem jednotlivé party takříkajíc „ušima“, jimiž zaznamená, kdy herci svou hlasovou polohou a způsobem intonace mohou splynout.

Shrnuto: předložené dramaturgické dílo i přes dílčí problémy bezpochyby dokládá uměleckou akribii a kompetenci Jána Šimka a opravňuje jeho habilitaci docentem.

Další předložené materiály, dosvědčující rozsáhlou dramaturgickou rozhlasovou a divadelní uchazečovu tvorbu, jeho pedagogickou, kurátorskou, manažerskou a teoretickou činnost, pak tento návrh více než přesvědčivě potvrzují.

V Petrovicích u Sedlčan 26. října 2025

Prof. MgA. Jan Vedral, PhD.