
SÚDOBÁ OPERNÁ TVORBA V REPERTOÁRI SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO DIVADLA 1920 – 1938

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

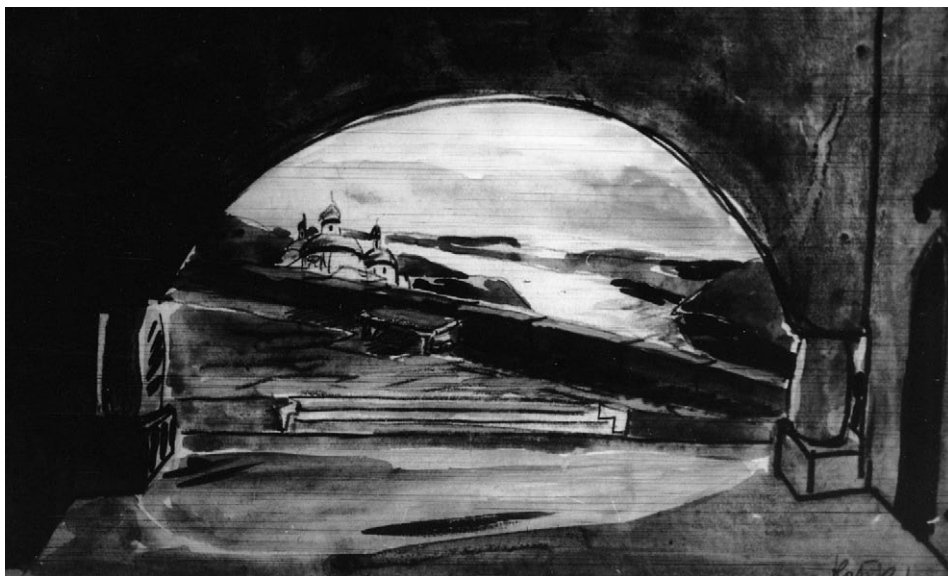
Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Uvádzanie súdobej tvorby je v každom dejinnom období považované za jedno z kritérií progresívnej a rozhladenej dramaturgie. Ak sa z tohto uhlu pohľadu pozrieme na skladbu titulov v Opere Slovenského národného divadla v rokoch 1920 – 1938, zistíme, že súdobá tvorba v ňom mala kvantitatívne nezanedbateľné miesto, pričom toto konštatovanie sa vzťahuje predovšetkým na druhú časť sledovaného obdobia, na éru Karla Nedbala. Treba však mať na zreteli, že zvoleným filtrom, pri ktorom je určujúcim kritériom žijúci autor, prechádzajú aj diela, ktorých hudobná reč iba málo zohľadňuje novodobý kompozičný vývoj, a ktoré dnes považujeme za umelecký odkaz 19., nie 20. storočia. Kvalitatívna analýza zase odhaľuje skutočnosť, že len časť z titulov, z ktorých nemalo zažiť na scéne SND svoju premiéru či aspoň jedno z prvých uvedení, úspešne prešla súdom času a zaradila sa do časti kmeňového operného repertoáru, dnes nazývaného klasikou 20. storočia. Sem možno bez pochybností priradiť predovšetkým tvorbu Leoša Janáčka a Richarda Straussa, ktorí patrili medzi repertoárové priority Karla Nedbala (pričom pozornosť sa im dostávalo už za predchádzajúceho pôsobenia Oskara Nedbala) a profilové opusy opernej avantgardy 20. storočia (napr. *Láska ku trom pomarančom* Sergeja Prokofieva či *Ruská Lady Macbeth* Dmitrija Šostakoviča, obe uvedené v ére Karla Nedbala v prvej polovici tridsiatych rokov). Na druhej strane, SND nereflektovalo dnes už klasické opusy hudobného impresionizmu (Debussy, Ravel, Falla), neoklasicizmu (Stravinskij, Hindemith) či druhej viedenskej školy (Schönberg, Berg) a jej nasledovníkov, zato však inscenovalo viacero titulov, ktoré sú v súčasnosti vnímané len ako dobové historické artefakty bez ďalšieho javiskového života. Štúdiá prihliada aj na zriedka uvádzané, resp. už neuvádzané diela českých a slovenských autorov, a tiež na opusy, ktorých zaradenie plnilo vo svojom čase viac mimoumelecké (spoločenské) konotácie (napr. diela autorov spriatelenej krajín) – t. j. na inscenácie, ktoré boli v doterajších prácach operných a divadelných historikov neraz úplne obchádzané. Pri ich hodnotení je bádateľ odkázaný predovšetkým na dobové recenzie, keďže väčšina z nich v súčasnosti nielen nie je súčasťou živého operného repertoáru, ale neexistujú ani ich nahrávky na zvukových nosičoch.

Kľúčové slová: Opera Slovenského národného divadla, Milan Zuna, Oskar Nedbal, Karel Nedbal, súdobá operná tvorba

Milan Zuna, prvý operný šéf SND (1. 8. 1920 – 30. 6. 1923), stál pred neľahkou úlohou vybudovať kmeňový repertoár a získať pre divadlo viacnárhodnostné bratislavské obecnstvo, preto neriskoval stratu jeho priazne málo populárnu dramaturgiou. Aj Karel Nedbal vo svojich memoároch označuje repertoár prvých sezón existencie SND do príchodu Oskara Nedbala za „dostí stereotypní“ a za jediné vybočenie z nevybojnej línie považuje Janáčkovu *Káťu Kabanovú* (1923).¹ Po boku dvoch Janáčko-

¹ Pozri NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 201.



Leoš Janáček: *Káťa Kabanová*. Scénický návrh Josefa Hurta. Opera SND, premiéra 24. 3. 1923. Réžia Josef Munclinger, dirigent Milan Zuna. Foto Archív Divadelného ústavu.

vých titulov (popri *Káti Kabanovej* to bola hneď v úvodnej sezóne 1920 *Jej pastorkyňa*) a staršom diele dlhoročného šéfa opery pražského Národného divadla Karla Kovařovica *Psohlavci* (1920) uviedol Zuna aj ďalšie tri diela žijúcich českých skladateľov: *Čierne leknó* (1921) od Emanuela Maršíka, *Lešetínskeho kováča* (1921) od Karla Weisa a *Evu* (1921) od Josefa Bohuslava Foerstra. No kým uvedenie *Káti Kabanovej* iba dva roky po svetovej premiére znamenalo mimoriadny dramaturgický i umelecký čin a *Evu* možno vnímať ako dielo síce patriace do tvorby 19. storočia, zato však nesúce neodškriepiteľné kompozičné aj umelecko-etické kvality (obom sa budeme venovať v ďalšej časti štúdie), za uvedením *Čierneho lekná* sa dajú vnímať najmä mimoumelecké konotácie.

Emanuel Maršík patril k popredným dejateľom prvej éry SND (o. i. bol podpredsedom výboru Družstva SND, na čele ktorého stál Vavro Šrobár) a jeho *Čierne leknó* prinášajúce módný, libretisticky však málo umne uchopený fantasticko-romantický námet sťahovania duší, bolo prvým „svetovo premiérovanej“ operným opusom v histórii SND. Pri tejto príležitosti vydalo divadlo nadštandardne koncipovaný bulletin, zahŕňajúci popri základných informáciách (tvorcovia, interpreti, obsah deja) aj životopis autora a podrobný popis sujetu. Z ústretovo naladených recenzií sa vymyká hodnotenie recenzenta Lidových novín, priznávajúce dielu pekné a vkusne skomponované plochy, skladateľovi však vytykajúce neobratnú inštrumentáciu, prebujnenú polyfóniu a nedostatok dramatického nervu. „Maršík má pro všechny takové příležitosti jednu formulku, trochu většího nebo menšího hluku, a spěchá rychle na půdu, kde se cítí jistě.“² Neskôr, v ére Oskara Nedbala, SND uviedlo vo svetovej pre-

² -k. Bratislavská operní premiéra. *Lidové noviny*, 22. 2. 1921.

miere aj druhú z Maršíkových dvoch opier, *Študentskú lásku* (1925). Ani skutočnosť, že ju skomponoval autor „patriaci skutočne do malého počtu tých tunajších českých pracovníkov, ktorí sa usilujú pracovať na Slovensku opravdu ideálne a svedomite, a preto jedna hodná čiastka slávnostných ovácií tohto večera popri opere patrila jeho osobe a bola pekným znakom tej sympatie a pocty, ktorou si ho váži bratislavská verejnosť“³, nestačila na spontánne pozitívne prijatie diela. Chudobný dej (námet zo života umeleckej bohémy) bez vývinu vzťahov a postáv nepriaznivo determinoval hudobnú zložku, „ktorú nebolo na čom stavať a ostala akoby v povetří visieť alebo sa rozpadávala ako na piesok postavená“⁴. Tému o spoločenskej motivácii zaradenia Maršíkových opusov (*Čierne leknó* sa dožilo aj opakovaného naštudovania v roku 1928) potvrdzuje skutočnosť, že s výnimkou jedného plzenského uvedenia (1923) ich okrem Bratislavy neinscenovali žiadne iné operné scény.

Naopak, tvorba pražského rodáka Karla Weisa sa vo svojej dobe tešila záujmu aj mimo SND, uvádzali ju pražské Národné aj Nové nemecké divadlo, hrala sa vo Viedni (Apollo-Theater) aj Berlíne. Zaradenie Weisovho *Lešetínskeho kováča*⁵ len rok po úspešnej svetovej premiére (ND Praha) možno považovať za prejav pohotovosti Zunovej dramaturgie. V sezóne 1928/1929 inscenovalo SND i Weisov najznámejší, zároveň však najrozporuplnejšie prijímaný opus *Pol'ský žid*. Česká kritika mu od čias jeho vzniku vytkala prílišný internacionalizmus a vplyv nemeckej hudby⁶ (zrejme tomu napomohol i fakt, že libreto je napísané v nemčine – analogická situácia s Bellovým *Kováčom Wielandom*), bratislavský kritik Ivan Ballo zase pri slovenskej premiére namietal, že „je priam čudné, že sa [Weis] primyká skôr k internacionálnej, dajme tomu veristickej tradícii opernej, ako k domácej českej tradícii“⁷.

V citovanom vyjadrení cítim dešpekt voči veristickému repertoáru, proti ktorému viedla odborná obec na čele s Ivanom Ballom systematický esteticko-kritický boj. Na tomto mieste sa teda aspoň marginálne pristavíme pri pozícii operného verizmu v medzivojnovom SND, keďže ide o osobitú tému kapitoly o uvádzaní súdobej tvorby. Napriek tomu, že veristické opusy dnes vnímame skôr ako odkaz 19. storočia než platformu pre nastolenie estetických kategórií 20. storočia, viacero z nich zažilo svoju svetovú premiéru súbežne s operami Richarda Straussa či Leoša Janáčka. Z dobovej slovenskej tlače sa dá jasne identifikovať negatívny vzťah elity medzivojnovkej kritiky k tomuto repertoáru. V jej názoroch sa zrkadlia postoje českej estetickej školy odchovanej Otakarom Hostinským, pre ktorú predstavoval verizmus na efekt vypočítané, surové príbehy s prvoplánovou, poslucháčskym emóciám podliehajúcou hudbou. Podľa operného historika Jaroslava Blaha, „dešpekt, s akým medzivojnová československá hudobná verejnosť nazerala na operný verizmus, korenil v nerešpektovaní dvoch vývojových ciest hudobno-dramatickej formy a v jednostrannom prihlásení

³ M. Študentská láska. In *Slovák*, 18. 1. 1925.

⁴ Tamže.

⁵ Populárnu báseň Svatopluka Čecha *Lešetínsky kovár* pred Karlom Weissom zhudobnili aj Alois Jiránek (dokončené 1901, opera nebola uvedená) a Stanislav Suda (premiéra v Mestskom divadle Plzeň, 1905), no najväčší úspech dosiahla práve Weisova verzia. I tá však po roku 1945 vymizla z repertoáru divadiel – jej doposiaľ poslednú inscenáciu pripravila opera v Liberci (1945).

⁶ *Pol'ský žid* mal svetovú premiéru v Novom nemeckom divadle v roku 1901, predtým však zažil nemalé peripetie: Národné divadlo ho vzhľadom na nemecký jazyk libreta odmietlo uviesť ako nemecké dielo, Nové nemecké divadlo zase namietalo, že autorom hudby je Čech.

⁷ BALLO, Ivan. Z opery SND. In *Slovenská politika*, roč. 9, č. 265, s. 2, 19. 11. 1928.

sa k prúdu Wagnerovej reformy.⁸ Každopádne, likvidačný názor dobovej estetiky sa nezhodoval s preferenciami divákov, o čom svedčí napríklad 104 medzivojnových repríz *Madame Butterfly* či 105 predstavení opery *Tosca*. Opusy Giacoma Pucciniho tak tvorili kvantitatívne významnú a publikom preferovanú súčasť operného repertoáru, hoci sa aj z jeho tvorby hral výber najpopulárnejších titulov: v opakovaných uvedeniach *Bohéma* (1922, 1925, 1929), *Tosca* (1920, 1921, 1924, 1929) a *Madame Butterfly* (1920, 1921, 1924), v jednom naštudovaní *Gianni Schicchi* (1927), *Dievča zo Západu*⁹ (1930) a *Turandot* (1931). I na tomto repertoári sa vokálno-interpretáčne profilovala zakladateľská generácia Opery SND (Helena Bartošová, Dobřena Šimáňová, Janko Blaho, Roman Húbner a i.) a bratislavské publikum v ňom mohlo obdivovať osobnosti svetovej opernej scény: Emu Destinovú, Jarmilu Novotnú, Mariu Némethovú, Richarda Taubera, Otakara Mařáka a ďalších.

Aj nasledujúci šéf opery Oskar Nedbal, dirigent a skladateľ s európskym rozhľadom, mal – pravdepodobne v dôsledku ťaživej finančnej situácii divadla – k uvádzaniu súdobej tvorby pomerne zdržanlivý vzťah. Tak ako pred ním Zuna, aj Nedbal musel pri zostavovaní repertoáru brať do úvahy národnostné zloženie medzivojnovkej Bratislavy a konzervatívne založenie tunajšieho publika. Pre vedenie SND, boriace sa s neutíchajúcimi finančnými ťažkosťami, nemohol byť kasový úspech produkcií okrajovou záležitosťou. Analýzu daného stavu ponúkol Nedbal v *Almanachu SND* vydanom v decembri 1925. S konštatovaním neustáleho poklesu štátnej subvencie i ním vnímanej nutnosti väčšej podpory zo strany mesta a župy, píše: „Dokud ty neposkytnou divadlu dostatečných subvencií, bude nucen každý ředitel S. N. D. právě tak jako já, až pozná zdejší poměry, přihlížeti při sestavování operného repertoiru k tomu, jak přivábit do divadla mařarské a německé obecenstvo.“ A to prijímalo primárne opery, „jež uznala především Vídeň, která je pro zdejší německé a mařarské obecenstvo pvtvzením úspěšnosti.“¹⁰ Viedeň, ktorá, slovami Nadi Földváriovej, mala v tom čase dve tváre: „Jednu – inscenujúcu Schönbergovu Šťastnú ruku¹¹ (i keď ju obecenstvo vypíska), druhú – zaplňajúcu tisíce predstavenie Domu u troch dievčatiek¹²,“¹³ Nemecké, mařarské, ale tiež české a slovenské bratislavské obecenstvo patrilo v oblasti vkusových preferencií k citovanej „druhej časti“ Viedne.

Oskar Nedbal sa pritom osobne poznal s viacerými súdobými skladateľmi, medzi nimi napr. s brnianskym rodákom, neskôr americkým občanom Erichom Wolfgangom Korngoldom. V Nedbalovej pozostalosti v Národnom múzeu v Prahe je pod číslom 381 uložený list z roku 1919, v ktorom mladý skladateľ ďakuje Nedbalovi a členom Tonkünstlerorchestru „za krásne a temperamentné predvedenie svojej Symfonietty“. O rok neskôr zažil Korngold veľký úspech so svojou štvrtou operou *Die tote Stadt* (Hamburg 1920), aj v súčasnosti vyhľadávaným číslom svetových scén,

⁸ BLAHO, Jaroslav. Z opernej histórie XX. Verizmus v nemilosti. In *Hudobný život*, 2001, roč. 32, č. 3, s. 35.

⁹ Opera sa hrala pod názvom *Dievča zo zlatého Západu*.

¹⁰ NEDBAL, Oskar. Slovenské národné divadlo a jeho poslání. In *Almanach Slovenského národného divadla v Bratislave*. Vydal na pamiatku päťročného trvania SND Kruh priateľov SND. Bratislava : Slovenská knižtlačiareň, 1925.

¹¹ Premiéra 24. 10. 1924.

¹² Populárna opereta Heinricha Bertého (premiéra 15. 11. 1916 vo viedenskom Raimund Theater). Hlavnou postavou je skladateľ Franz Schubert, ktorého hudbu v ľahkej úprave Berté použil.

¹³ FÖLDVÁRIOVÁ, Naďa. Oskar Nedbal. Súradnice medzivojnovkej opery. In *Dialóg s časom*. Bratislava : FOTOFO, 2004, s. 123.

v repertoári SND sa však doposiaľ neobjavila. Úctívý vzťah spájal Nedbala aj s ďalším významným tvorcom, Bénom Bartókom, no na jeho *Hrad kniežata Modrofúza*, dnes patriaci k najhrávanejším operám klasiky 20. storočia, SND čakalo až do roku 1974.

Zo súdobého zahraničného repertoáru uviedol Oskar Nedbal len tri opusy. Dva z nich boli jednoaktovky juhoslovanskej¹⁴ proveniencie: *Návrat* od Chorváta Josipa Hatzeho (1923) s tematikou hospodárskeho vystačovalectva, hudobne vychádzajúci z národného folklóru a talianskeho operného verizmu (autor študoval na Rossiniho konzervatóriu v Pesare u Pietra Mascagniho), a *Súmrak* (1929) od Srba Stevana Hristića, ktorého bratislavskú premiéru skladateľ (vtedajší šéf belehradskej opery) osobne dirigoval. Keďže išlo o vysokého kultúrneho predstaviteľa spriatelenej krajiny, no zároveň o hudobne monotónne dielo nevynikajúce výnimočnými kompozičnými kvalitami, možno uvedenie Hristićovej opery zaradiť do kategórie dramaturgických činov s mimoumeleckou motiváciou. Aj tretí z opusov, trojdejtvoová opera *Casanova* od poľského skladateľa Ludomira Rózyckého, zažila u nás v roku 1926 spoločensky exkluzívnu premiéru s účasťou autora, početných poľských hostí a diplomatického zboru. Dielu Rózyckého, ktorý bol v tom čase nemenej uznávaným súčasníkom Karola Szymanowského, boli priznané vyššie kvality, než opusom zmienených juhoslovanských skladateľov. Zaujalo výraznou melodikou, živou rytmickou zložkou i schopnosťou priliehavej hudobnej kresby geograficky kontrastných dejstiev. SND venovalo výprave diela prominentného autora osobitú pozornosť: „Režisér Viscusi



Lutomir Rózycki: *Casanova*. V strede zboru riaditeľ Oskar Nedbal. Opera SND, premiéra 4. 2. 1926. Réžia Achille Viscusi, dirigent Bohuř Tvrđý. Foto Archív Divadelného ústavu.

¹⁴ V prvej dekáde po rozpade Rakúska-Uhorska sa štátny útvar nazýval Kráľovstvo Srbov, Chorvátov a Slovincov – Krajovina Srba, Hrvata i Slovenaca (1918 – 1929).

dekoratívne tak upravil javisko, že obecenstvo uchvátené krásou predstaveného kúpeľného parku vo Varšave vypuklo v nadšený potlesk pri otvorenej scéne.¹⁵ Neskôr (1933) uviedlo SND aj skladateľovo najznámejšie dielo, balet *Pán Twardovski*, ktorý predtým v pražskom Národnom divadle (1925) dosiahol takmer pol stovky repríz.¹⁶ Napriek súdobému úspechu dnes Rózyckého operné dielo patrí minulosti.

V tejto repertoárovej skupine spomeňme tiež operu rakúskeho skladateľa Wilhelma Kienzla *Evanjelista* (1925). Hoci svetová premiéra dvojdejstvovej hudobnej drámy spadá ešte do predchádzajúceho storočia (1895, Berlín), v čase jej bratislavského uvedenia mal šesťdesiatosemročný autor desiatich operných opusov pred sebou päťnásť rokov života a patril medzi rešpektovaných a uvádzaných autorov powagnerovských nemeckých spevohier. *Evanjelistom* v Bratislave príliš nezaujal – Antonín Hořejš takmer trojhodinovému dielu vytkol nielen „rozložitost a bezobsažnost“¹⁷, ale popri kompozičnom rutínérstve aj nedostatok hudobnej originality, no o päť rokov neskôr, teda už za šéfovania Karla Nedbala, sa Kienzlova *Pieseň hôr* (orig. *Der Kuhreigen*, svetová premiéra 1911 vo Volksoper Wien), romantická opera s vlasteneckou tematikou odohrávajúca sa počas Francúzskej revolúcie, stretla s podstatne pozitívnejším prijatím (na získaných sympatiách mala zrejme zásluhu i prítomnosť skladateľa za dirigentským pultom).

Tak ako počas trojročného šéfovania Milana Zunu, aj za Oskara Nedbala sa hojne uvádzali diela českých autorov. Popri overených klasikoch Bedřichovi Smetanovi, Antonínovi Dvořákovi, Zdeňkovi Fibichovi či žijúcich majstroch Leošovi Janáčkovi a Josefovi Bohuslavovi Foersterovi sa na plagát dostali diela viacerých súčasníkov, no ich interpretačná tradícia zväčša neprežila rok 1945. V roku 1924 sa hrala operná prvotina plzenského skladateľa Stanislava Sudu *Pri božích mukách*, odohrávajúca sa na slovenskom vidieku. Bola plodom autorovho záujmu o slovenský folklór, dokonca aj libreto Karola Želenského je napísané v slovenčine, hoci nespisovnej a štylizovanej pre české publikum. I keď prezrádza neskúsenosť autora najmä v zložke operno-dramaturgickej výstavby, vďaka viacerým pôvabným hudobným číslam si získala vo svojej vlasti značnú dobovú popularitu (popri profesionálnych divadlách po nej radi siahali aj ochotníci), v Bratislave však dosiahla len tri reprízy.¹⁸ Popri Sudovom diele a už vyššie spomenutej *Študentskej láske* skladateľsky činného člena Družstva SND Emanuela Maršíka boli ďalšími dielami českej proveniencie inscenovanými v ére Oskara Nedbala opera *Lampáš* od Vítězslava Nováka, uvedená v roku 1927, štyri roky po pražskej svetovej premiére (na opernú prvotinu v tom čase už zrelého a rešpektovaného skladateľa a pedagóga *Zvíkovský rarášok*, našťudovanú po prvý raz v pražskom Národnom divadle v roku 1915, si Bratislava počkala do roku 1929), ďalej vtipná konverzačná komédia brnianskeho dirigenta Františka Neumanna *Milkovanie* (1926) a čapkovská commedia dell'arte *Lásky hra osudná* (1926) od Zdeňka Folprechta, dlhoročného dirigenta SND. Bratislavské divadlo malo v tom čase v repertoári aj Folprechtovu hudobnú veselohru *Z Prešporka do Bratislavy* (1927) a v roku 1936 našťudovalo jeho formovo novátorské dielo *Zlomené srdce*. Táto „scénická symfónia“ spojila

¹⁵ In *Slovák*, 6. 2. 1926.

¹⁶ Porov. KUBÁT, Norbert. Ludomír Rózycki: Casanova. In *Národný denník*, 7. 2. 1926.

¹⁷ HOŘEJŠ, Antonín. Dr. V. Kienzl: Evanjelista. In *Slovenský denník*, roč. 8, č. 51, s. 5, 4. 3. 1925.

¹⁸ Zo súpisu Eleny Blahovej-Martišovej vyplýva, že to bol to obligátny počet repríz u diel, ktoré u publika významnejším spôsobom nezarezovali.

pohybovo-tanečnú a pantomimickú zložku s hovoreným slovom i ženským zborom, prezentujúc ich na podklade voľného orchestrálneho prúdu. Zvláštny tvar poskytol atraktívnu príležitosť pre avantgardného režiséra Viktora Šulca: jeho inscenáciu nazval Ivan Ballo „symfóniou farieb, tvarov a pohybu“¹⁹.

V decembri 1928, tesne po tom, čo funkciu operného šéfa prebral jeho synovec Karel, dirigoval Oskar Nedbal, ktorého operety i balety patrili k repertoárovým stáliciam SND, v Bratislave po prvýkrát revidovanú verziu svojej jedinej opery *Sedliak Jakub*. Krátka správa Fraňa Dostalíka v denníku *Slovák* referuje o „veľkom potlesku“, ktorým „verné obecenstvo vyvolávalo autorov, z ktorých si veľmi všímalo najmä skromného autora libreta: pána ministra z Prahy: Nováka“²⁰. Karel Nedbal je však v hodnotení diela, predovšetkým libreta Ladislava Nováka, menej zdvorilý: „Z líbeznej hry Lope de Vegovy zbyly jen nudné monology a neobratně skloubené i málo humorné scény, předem odsuzující dílo k neúspěchu i při nejlepší hudbě. Tou však bohužel hudba strýcova není, a to vinou topornosti libreta, jež nebylo schopno vzbudit v hudebníkovi šťastnou odezvu. Šest let po brněnské premiéře pod Fr. Neumannem přináší bratislavské provedení dirigujícímu autoru ještě menší úspěch než byl formální úspěch brněnský. Jedna z posledních zastávek jeho křížové cesty!“²¹

V rokoch 1928 – 1938 kvantitatívny podiel súdobej tvorby v repertoári Opery SND výrazne vzrástol. Operný šéf Karel Nedbal bol v porovnaní so svojimi predchodcami vo výhode – tak vďaka ekonomickému vedeniu Antonína Drašara, vytvárajúcemu ziskami z operetných produkcií finančné zázemie pre „stratové“ súčasné projekty, ako aj s ohľadom na rastúcu interpretačnú úroveň sólistického ansámbľu i kolektívnych telies. V tomto desaťročí nachádzame sezóny, keď diela žijúcich autorov tvorili i viac než tretinu novonaštudovaného repertoáru.

Kým nejedno z diel súčasnej tvorby, uvedené v SND za Karla Nedbala, zmietol súd času – napr. čechovovskú jednoaktovku *Na veľkej ceste* (1935) od rumunského skladateľa Constantina Nottaru (tá sa paradoxne stala prvým operným dielom spievaným v slovenskom jazyku na javisku pražského Národného divadla, pri príležitosti návštevy rumunského kráľa Karola), jednodejstvovú ľudovú komédiu *Dubrovnícke fašiangy* (1937) od slovinského hudobného etnografa Božidara Širolu či hudobnou rečou nenáročnú vidiecku komédiu *Vdova Rošlinka* (1938) od chorvátskeho skladateľa a profesora na záhrebskej Hudobnej akadémii Antona Dobroniča, inscenovanie iných zapísalo bratislavskú operu do medzinárodného historického kontextu. K nim patria najmä československá premiéra Prokofievovej *Lásky ku trom pomarančom* (1931), uskutocnená desať rokov po svetovej (Chicago 1921) a päť rokov po európskej premiére diela (Kolín 1926), a druhé európske uvedenie Šostakovičovej *Ledi Makbet Mcenskogo ujezda*, hranej v SND pod názvom *Ruská lady Macbeth* (1935).

Nevšedná avantgardná poetika Prokofievovej opery, spájajúcej prvky grotesky, commedie dell'arte i divadla v divadle, a navyše žánrovo oscilujúcej medzi rozprávkou a ironickou recesiou, bratislavské obecenstvo zaskočila. Anton Hořejš ocenil šľavnatú farebnosť inštrumentácie aj originálnu dramaturgiu diela, v ktorom „sa Pro-

¹⁹ BALLO, Ivan. Folprechtova scénická symfonia „Zlomené srdce“. In *Slovenský denník*, roč. 19. č. 38. s. 4, 15. 2. 1936.

²⁰ F. D. [DOSTALÍK, Fraňo]. Jakub Sedliak od Novák-Nedbala v SND 15. decembra 1928. In *Slovák*, 22. 12. 1928.

²¹ NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*, s. 213.



Sergej Prokofiev: *Láska ku trom pomarančom*. Opera SND, premiéra 24. 1. 1931. Réžia Bohuš Vilím, dirigent Karel Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

kofiev pokúša scénu zblížiť s obecnosťou, aby súčinnosť obecnosť s hercom bola užšia a intenzívnejšia, aby obecnosť živšie prežívala divadelné predstavenie a nebolo len pasívnym ospalým publikom“²². Aj Ivan Ballo vysoko hodnotí tak samotný fakt zaradenia diela, ako aj jeho realizáciu, no zároveň so zármutkom konštatuje, že „premiéra *Lásky ku trom pomarančom* našla obecnosť bezradnú, pretože nepripravenú ani na dielo samo, ani na spôsob, ktorým bolo predvedené“²³. Príčiny vníma nielen v úzkom horizonte („Škoda, že nebola usporiadaná prednáška o diele (...) že obecnosť aspoň pred predstavením nebolo stručným úvodným slovom upozornené, o čo v Prokofievovej opere ide“), ale aj v širšom kontexte: „Ako ďaleko sme dnes mohli byť (...), keby operný repertoár SND od začiatku sezóny 1923/24 bol postupoval podľa plánu premysleného na niekoľko rokov vopred a zahrnujúceho okrem staršej tvorby opernej i diela novšie, z času na čas trebárs i avantgardné, a bol operný súbor SND i obecnosť vychovával a viedol k cieľom vždy vyšším!“²⁴

Ak *Láska ku trom pomarančom* patrí k najvýznamnejším, dobovými divákmi však nedoceneným dramaturgickým činom Nedbalovej éry, Šostakovičova *Ruská Lady Macbeth* (1935) sa stretla s obrovským úspechom a „právom sa stala podkladom legendarizovania bratislavskej opery 30. rokov na niekoľko generácií“²⁵. V premiérovom publiku sa zišli významní divadelníci, hudobníci a kritici zo Sovietskeho zväzu, z Viedne, Prahy, Budapešti i Záhrebu, prvú z nasledujúcich troch repríz (viac neumožňovali podmienky zapožičania notového materiálu) vysielala francúzska rozhlasová stanica Tour Eiffel.²⁶ V prípade Šostakovičovho diela sa stretla skvelá dramaturgická voľba s vynikajúcim hudobným naštudovaním Karla Nedbala a prelomovou

²² HOŘEJŠ, Antonín. Sergej Prokofiev: „*Láska ku trom pomarančom*.“ In *Slovenský denník*, roč. 14., č. 21, s. 5, 26. 1. 1931.

²³ BALLO, Ivan. Veľký čin opery SND. In *Slovenská politika*, roč. 12, č. 23, s. 2, 29. 1. 1931.

²⁴ Tamže.

²⁵ BLAHO, Jaroslav. Z opernej histórie XXIII. Na strune súčasnej opery. In *Hudobný život*, 2001, roč. 32, č. 6, s. 35.

²⁶ Tamže.

inscenáciou avantgardného režiséra Viktora Šulca a scénografa Františka Trösterera, nazerajúcou na naturalizmus predlohy cez prizmu baladického realizmu.

Naštudovaniu Šostakovičovho diela chronologicky predchádzalo uvedenie opery *Kriedový kruh* (1934) od súdobého rakúskeho skladateľa Alexandra Zemlinského. Námet opery, vychádzajúci zo starej čínskej rozprávky a popri príbehu lásky prinášajúci aj sociálny moment, bol bratislavskému obecnstvu známy z nedávnej inscenácie dramatickej predlohy opery, divadelnej hry nemeckého spisovateľa Klabunda (občianskym menom Alfred Henschke). Zemlinského *Kriedový kruh*, v Bratislave uvedený za prítomnosti skladateľa len rok po jeho svetovej premiére v Zürichu, bol jednou z prvých európskych inscenácií hudobne delikátneho, vo výrazovej aj inštrumentálnej zložke jemne modelovaného diela. Ovácie plného hľadiska interpretuje operný historik Jaroslav Blaho ako „svedectvo, že v 30. rokoch mala opera SND už premiérové publikum, ktoré dokázalo absorbovať aj náročnejšiu umeleckú výpoveď“²⁷.

V tridsiatych rokoch uviedol Karel Nedbal v československých premiérach aj ďalšie čerstvé tituly súdobej európskej tvorby, ktoré sa nestali súčasťou kmeňového operného repertoáru. Efektná opera flámskeho skladateľa Ignaza Liliena (žiaka Josefa Suka) *Beatrys* (1932) so zručným eklektizmom prepojila cirkevné spevy (hlavnou postavou je mladá mníška) s mondénnou tanečnou hudbou. Polhodinová jednoaktovka *Chirurgia* (1933) od francúzskeho avantgardistu Pierra Octava Ferrouda pracovala Čechovovu poviedku spôsobom, ktorý sa inšpiroval Stravinského hudobnou jadrnosťou a ostrým humorom. Expresívna jednoaktovka mladého, dnes už zabudnutého viedenského skladateľa Friedricha Blocha *Samum* (1936) vyšla z rovnomennej drámy Augusta Strindberga, jej hrdinkou je mladá arabská dievčina, ktorá z pomsty za bratovu smrť utýra smädcom francúzskeho poručíka. Naturalistická dráma *Hlad* (1936) od ruského klaviristu a skladateľa Alexandra Čerepnina žijúceho v parížskej emigrácii sa vyznačovala silným sociálnym akcentom.

Za zvláštnu pozornosť stojí uvedenie diela Panča Vladigerova *Cár Kolojan* (1937), prvé mimo domáceho Bulharska. Opus, považovaný vo svojej vlasti za prvú veľkú operu, zažil mimoriadne úspešnú svetovú premiéru v Národnej opere v Sofii (1936), no po ôsmich reprízach bol na pod tlakom politickej cenzúry stiahnutý z repertoáru. Bratislavské naštudovanie v slovenskom preklade Arnolda Flögla (išlo iba o piatu zahraničnú inscenáciu uvedenú v SND v slovenčine!) znamenalo pre *Cára Kalojana* nielen umeleckú satisfakciu, ale ho aj dostalo do širšieho kultúrneho povedomia: vďaka prenosu Československého rozhlasu i viacerých stredoeurópskych staníc či americkej stanice NBC, ale tiež cez správy zahraničných recenzentov, prítomných v hľadisku SND. Dielo syntetizujúce folklórne inšpirácie s princípmi novoromantickej hudby i výdobytkami európskej hudby raného 20. storočia, je v Bulharsku dodnes živou súčasťou operného repertoáru.

Dôkazom rozhladenosti Karla Nedbala bolo aj pohotové uvedenie opery *Dibuk* (1937) od talianskeho skladateľa Lodovica Roccu. Dielo za tri roky, ktoré delili jeho víťazstvo v skladateľskom konkurze milánskeho Teatra alla Scala a bratislavskú inscenáciu, absolvovalo viac než desiatku naštudovaní v Taliansku, Francúzsku, Poľsku, Juhoslávii a USA. Sila ruskej židovskej predlohy o prevteľovaní duší mŕtvych, kvalitné naštudovanie Zdeňka Folprechta i majstrovská réžia Viktora Šulca prav-

²⁷ Tamže.



Lodovico Rocca: *Dibuk*. Mílada Formanová (Lea). Opera SND, premiéra 14. 4. 1937. Réžia Viktor Šulc, dirigent Zdeněk Folprecht. Foto Archív Divadelného ústavu.

depodobne pomohli obecnstvu preklenúť sa ponad náročnosť modernej partitúry – *Dibuk* sa dočkal siedmich repríz, čo bolo pri titule 20. storočia vysoké číslo. A hoci sa ani tento, ani ostatné vyššie menované opusy nestali súčasťou kmeňového repertoáru a koncom tridsiatych rokov sa z operných javísk vytratili, v danej dobe zohrali významnú úlohu pri rozširovaní recepcného záberu bratislavského obecnstva. „Takéto iniciatívne činy už od rokov patria k najväčším a najzávažnejším aktívam bilancii jej umeleckej práce“, zhodnotil v roku 1937 „dobrú a peknú tradíciu“ SND Ivan Ballo.²⁸

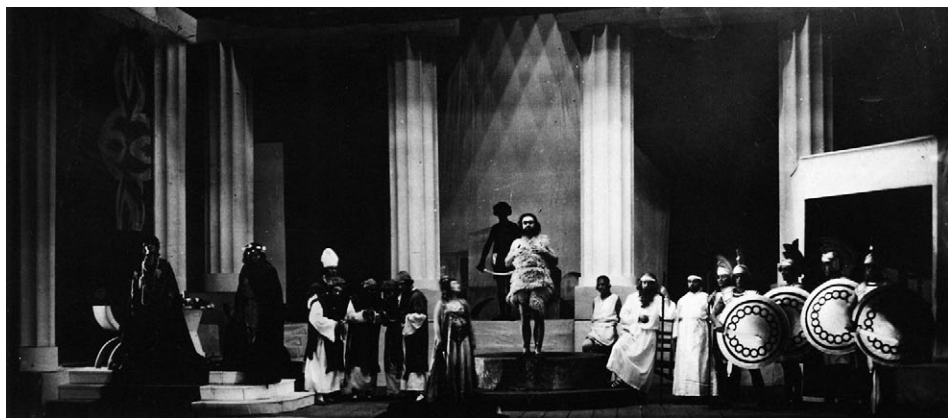
Popri záujme o operné novinky boli základnými piliermi Nedbalovej dramaturgie v segmente postromantickej tvorby dvaja klasici 20. storočia, Richard Strauss a Leoš Janáček. S prvou straussovskou inscenáciou sa však SND stretlo už počas éry Oskara Nedbala, ktorý počas dlhoročného pôsobenia vo Viedni osobne zažil slávne predvojnové premiéry Richarda Straussa, takže bratislavské uvedenie niektorého z jeho diel bolo len otázkou času a technickej spôsobilosti orchestrálného telesa. Prvým

Straussovým titulom v SND bol *Gavalier s ružou* (1926). Intímna znalosť slohu, zmysel Oskara Nedbala pre vtíp, trpkosť aj iróniu tejto viacstrunnej partitúry položili kvalitné základy straussovskej interpretácie v Bratislave, ktorá za Karla Nedbala prerástla do systematického pestovania náročného repertoáru s cennými umeleckými výsledkami. K tomuto konštatovaniu prichádzame nielen z historiografickej pozície osemdesiatročného odstupu, rovnako to vnímala aj dobová kritika: Ivan Ballo hovorí o „skvelej straussovskej tradícii, inaugurovanej u nás Karlom Nedbalom“²⁹. Ten počas svojej riaditeľskej éry naštudoval štyri z pätnástich Straussových operných opusov: *Elektru* (1928), *Salome* (1930), *Ariadnu na Naxe* (1931) a *Gavaliere s ružou* (1936).

Prekážku uvedenia expresívnych jednoaktoviek *Elektra* a *Salome*, diel s mimoriadne náročnými inštrumentálnymi partmi, nepredstavoval pre Karla Nedbala ani orchester SND, menej početný, než predpisujú Straussove partitúry. Kritika v oboch prípadoch vyzdvihla hudobné naštudovanie nad ostatné zložky predstavenia. Nedbalovu erudíciu pre náročný štýl osobne ocenil sám skladateľ, ktorý v januári 1929 dirigoval v SND reprízy *Elektry* a *Gavaliere s ružou* (naštudovaného ešte Oskarom Nedbalom). Po mimoriadne priaznivom prijatí *Elektry* zaznamenalo prvé bratislavské uvedenie *Salome* podstatne menší úspech, na čom sa vo veľkej miere podpísalo neadekvátne obsadenie titulnej postavy hosťujúcou sopranistkou Boženou Vaněčkovou-Exnerovou. Inscenácia, ktorej premiéru podľa recenzentovej informácie opustila časť

²⁸ BALLO, Ivan. Obzeráme sa na opernú sezónu 1936 – 37. In *Jednota*, roč. 1, č. 8. s. 93, 19. 6. 1937.

²⁹ BALLO, Ivan. Do novej sezóny opery Slov. nár. divadla. In *Slovenský denník*, 1933, roč. 16, č. 189, s. 4, 22. 8. 1933.



Richard Strauss: *Salome*. Opera SND, premiéra 13. 2. 1930. Réžia Bohuš Vilím, dirigent Karel Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

divákov v priebehu predstavenia, bola zahraná len trikrát. Rovnaký počet večerov zaznamenalo aj nasledujúce zo série Nedbalových naštudovaní, *Ariadna na Naxe*, ktorá zároveň v odbornej obci vyprovokovala najrozpornejšie a najexpresívnejšie názory spomedzi všetkých straussovských titulov. Išlo o československú premiéru viedenskej verzie, dodnes etablovanej na svetových scénach (vytlačila pôvodnú drážďanskú verziu kombinujúcu operu s činohrou), a treba ho jednoznačne pomenovať ako prejav Nedbalovej ambicióznosti i vzácnnej rozhladenosti. Názor na samotný opus však rozčesol kritickú obec na dva tábory. Spor slovenskej kritiky o *Ariadnu* možno chápať ako súboj dvoch estetických platforiem – jedna z nich sa zaštiťovala volaním po prirodzenosti hudby a jej „vzťahu k životu“, odmietajúc tak „námesačnícky bledý l'art pour l'artizmus“³⁰, druhá sa v Straussovi vzhliadala ako v geniálnom majstrovi inštrumentácie i harmónie, tvorcovi syntézy mozartovského klasicizmu s wagnerovskými princípmi³¹.

Kým vzťah odbornej obce i divákov k Richardovi Straussovi sa v medzivojnovovej ére odvíjal v závislosti od konkrétnych diel, ďalší klasik hudby 20. storočia, Leoš Janáček, bol vnímaný takmer bezvýhradne pozitívne. Jej *pastorkyňa* bola prvou operou 20. storočia, ktorá sa dostala na plagát slovenskej národnej scény. Stalo sa tak 15. apríla 1920, šesť týždňov po otváracom predstavení, Smetanovej *Hubičke*. Hoci dielo vzniklo už v roku 1904, komplikovaná cesta k domácejmu uznaniu a na ňu nadväzujúci oneskorený prienik na zahraničné javiská spôsobili, že po Brne, Prahe, Prostejove, Viedni, Kolíne nad Rýnom, Plzni a Ostrave³² bola Bratislava len ôsmym miestom na svete, kde sa Janáčkov chef d'œuvre inscenoval. Od tých čias zaujal skladateľ v repertoári SND osobitné miesto (pričom najväčšej pozornosti sa tešil práve v medzivojnovom období), aj keď dramaturgia sa zväčša orientovala na jeho najpopulárnejšie opusy.

³⁰ ŠTÚR, Svätopluk. Hudba a divadlo v Bratislave. In *Prúdy*, 1932, roč. 16, č. 1, s. 38.

³¹ Pozri BALLO, Ivan. Richard Strauss, *Ariadna na Naxe*. In *Slovenský denník*, roč. 14, č. 293, s. 2, 22. 12. 1931; tiež -cht- [KVĚT, Jindřich]. Z opery SND. In *Robotnícke noviny*, roč. 28, č. 290, s. 6, 20. 12. 1931.

³² Porov. BLAHYNKA, Miloslav. *Janáčkovy opery na Slovensku*. Bratislava : VEDA, 2006, s. 21.

Medzi nimi dominuje práve *Jej pastorkyňa*, ktorá sa v rokoch 1920 – 1938 hrala viac-menej priebežne a z celkového počtu 39 predstavení Janáčkovej tvorby jej patria takmer dve tretiny (25 predstavení)³³. Slovenskému publiku bola blízka skladateľova hudobná reč i kombinácia realistického sujetu s morálno-etickým posolstvom Preissovej príbehu. „Niečo od koreňa tak čistého a svojského po ruskom Musorgskom slavianska literatúra sotva mala. Ani Smetana popri svojej veľkej rázovitosti je nie tak slaviansky ako on“³⁴, napísal na margo diela Fraňo Dostalík. Až do vzniku *Krútnavy* plnila *Jej pastorkyňa* funkciu „národnej opery“, uvádzanej pri príležitosti sviatkov a výročí.

V úvode štúdie spomenutá prvá bratislavská *Káťa Kabanová* (1923), inscenovaná len dva roky po brnianskej svetovej premiére (1921), bola v poradí štvrtou v inscenačnej histórii tohto opusu (po Brne, Prahe a Kolíne nad Rýnom). O tom, že išlo o veľký moment v živote mladej bratislavskej opery, poskytol s odstupom času svedectvo Ivan Ballo, hovoriac o *Káti Kabanovej* ako o „slávnej bratislavskej premiére, ktorú svojou prítomnosťou vyznačil a pochvalami zahrnul sám Leoš Janáček a ktorá bola poslednou a vrcholnou udalosťou éry Milana Zunu“³⁵. Podobne, ako sa pri *Jej pastorkyni* v dobových kritikách stretávame s podčiarknutím jej „slavianstva“ a súdy recenzentov majú mnohokrát výrazný emocionálny náboj (prívlasky rapsodická, geniálna, výbušná, dravá), aj *Káťa Kabanová* bola vnímaná ako dielo strhujúce, rázovito ruské, s mystickým rozmerom.

So zaradením *Príhod líšky Bystroušky* (1934) váhalo SND o čosi dlhšie – uviedlo ich až desať rokov po svetovej premiére v Brne. Podľa referencie muzikológa Antonína Hořejša „hneď po brnianskej premiére doporučovalo sa SND, aby vzalo Líšku Bystrúšku do repertoáru. Vtedy pred 10 rokami, hádam by tak bolo učinilo, ale nebola tu predstaviteľka titulnej roly.“³⁶ Tú divadlo našlo až v herecky pôvabnej, vokálne plastickej Helene Bartošovej. Na rozdiel od premiérových predstavení *Jej pastorkyne* a *Káti Kabanovej* sa *Líška Bystrouška*³⁷ nestrela u obecnstva s takou spontánnou odozvou a dočkala sa len troch repríz. „Líška Bystrúška nebola prijatá s nadšením, jaké jej patrí a publikum aplaudovalo každý akt s trochou rozpakov, hoci vrele“, informuje Antonín Hořejš a vinu kladie nevynaliezavej réžii Bohuša Vilíma a choreografii Vladimíra Pirnikova.

Jediným vybočením z okruhu populárnych Janáčkových opier v medzivojnovom SND bolo naštudovanie autorovho umeleckého epilógu *Z mŕtveho domu*, ktorý prvá slovenská scéna uviedla v roku 1938 ako deviate divadlo po brnianskej svetovej premiére (1930). Podľa mienky Miloslava Blahynku, „je viac než pravdepodobné, že dramaturgická voľba bola inšpirovaná nielen 10. výročím Janáčkovho úmrtia, ale aj celkovou dusnou, ba bezvýchodiskovou atmosférou roku 1938. Bol v nej cítiť nielen narastajúci fašizmus, ale aj približujúci sa rozpad Československej republiky.“³⁸ Opus, ktorý Janáček skomponoval podľa Dostojevského predlohy *Zápisky z mŕtveho domu*, má na tú dobu nezvyčajne fragmentárnu hudobno-scénickú architektúru. Bla-

³³ Informácie o počte repríz jednotlivých inscenácií citovaných v tomto texte porov. BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : SND, 2010.

³⁴ DOSTALÍK, Fraňo. *Jej pastorkyňa* od Leoša Janáčka. In *Slovák*, 2. 9. 1928.

³⁵ BALLO, Ivan. *Káťa Kabanová* v SND. In *Slovenský denník*, roč. 18, č. 221, s. 4, 25. 9. 1935.

³⁶ HOŘEJŠ, Antonín. Leoš Janáček: „Líška Bystrúška.“ In *Robotnícke noviny*, roč. 31, č. 114, s. 7, 20. 5. 1934.

³⁷ Pod týmto názvom sa dielo v roku 1934 uvádzalo.

³⁸ BLAHYNKA, Miloslav. *Janáčkovy opery na Slovensku*, s. 32.

hynka označuje Janáčkov opus za „významný operný dramaturgický experiment“³⁹ a takto – ako dielo vyžadujúce si viac než rutinné hudobné a inscenačné spracovanie – ho vnímala aj slovenská kritika. Hoci vyjadrenia recenzentov sa i v tomto prípade pohybujú viac-menej vo vágnych a málo hovoriacich frázach, medzi riadkami možno vyčítať, že kým hudobnej zložke diela sa pod taktovkou Karla Nedbala dostalo náležitej reprodukcie, režijno-divadelná stránka zaostala. Náročné Janáčkovo dielo nestrhlo slovenské publikum: na medzivojnovom bratislavskom javisku zažilo len tri predstavenia a toto číslo ostáva platné dodnes.

Popri Leošovi Janáčkovi spomeňme aj jeho generačného súputníka Josefa Bohuslava Foerstra (1859 – 1951). Hudobná reč jeho troch opusov, uvedených v SND v rokoch 1920 – 1938, síce kotví v 19. storočí, no v čase prvých bratislavských uvedení *Evy* (1921, svetová premiéra 1899 v ND Praha), *Debory* (1926, svetová premiéra 1893 v ND Praha) a *Jessiky* (1934, svetová premiéra 1905 v ND Praha) bol autor v Bratislave rešpektovaný ako predstaviteľ staršej skladateľskej generácie. Úctu, ktorú počas troch medzivojnových desaťročí v Bratislave požíval, dokumentuje nielen uvedenie *Evy* hneď v prvej sezóne SND, ale aj skutočnosť, že divadlo usporadúvalo slávnostné predstavenia pri príležitosti autorových 70. (*Eva*) a 75. narodenín (*Jessika*). Z trojice Foerstrových diel, uvedených v SND v sledovanom období, najúspešnejšie prešla kvalitatívnym súdom času *Eva*. V SND sa po dvoch medzivojnových naštudovaniach (1921, 1928) síce inscenovala už len raz (1941), stala sa však otváracím predstavením Spevohry DJGT v Banskej Bystrici⁴⁰ (1960). V Česku sa pomerne pravidelne uvádzala do roku 1980, potom sa na viac než tri desaťročia odmlčala, no o to viac rezonuje jej najnovšia inscenácia v réžii Lindy Keprtovej (Divadlo F. X. Šaldu Liberec 2014)⁴¹. Dej opery sa odvíja od *Gazdinej roby* Gabriely Preissovej – autorky, ktorej rovnomenná dráma poslúžila približne v rovnakom čase Leošovi Janáčkovi ako literárny základ pre *Jej pastorkyňu*. Foerstrovo spracovanie nezaostáva za Janáčkovou dramatickosťou ani za silou mravného posolstva, no nie je tak obnažujúco naturalistické. Muzikológ Antonín Hořejš hodnotí Foerstrovu tvorbu takto: „Pristupujeme-li ku ktorémukolvek dielu J. B. Foerstra, pristupujeme k nemu vždy s pocitom istoty. Sme tu istí pred nebezpečím rafinovanosti, skladateľských manýr, pomyselných efektov a spekulatívnych necudností. (...) Každé dielo, ktoré z jeho rúk vyšlo, je klad. A trebárs by sa vždy neprejavoval geniálny rozvrh kompozičný, alebo geniálna technická erudícia, zato vždy a za každým dielom vidíme veľkého ducha, ktorý mystickým zrakom hľadí na človeka a jeho život (...) a ktorý veľmi silne precítil ľudské utrpenie a trnistú cestu života.“⁴² Ako *Jej pastorkyňa*, tak aj *Eva* korešpondovali vidieckymi námetmi so slovenským literárnym realizmom, hudobne boli blízke folklóru západného Slovenska a svojím duchom konvenovali hlasistom, ktorí v moravskom Slovákku videli ekvivalent Slovenska – aj tieto momenty sa podpísali na ich výnimočnej obľube u medzivojnového slovenského obecnstva i kritiky.

S ústretovým prijatím sa stretla aj Foerstrova operná prvotina *Debora*. I v tomto prípade kritika vysoko ocenila hlbokú lyrickosť, neokázalú melodickosť a prostú

³⁹ Tamže, s. 18.

⁴⁰ Dnes Štátna opera Banská Bystrica.

⁴¹ Na bienálej prehliadke operných inscenácií Opera 2015 získala liberecká *Eva* Cenu kritikov za najlepšiu inscenáciu.

⁴² HOŘEJŠ, Antonín. J. B. Foerster: Eva. In *Národní denník*, roč. 9, č. 81, s. 5, 6. 4. 1930.

úprimnú citovosť diela o nenaplnenej láske židovskej prisťahovalkyne a richtárovho syna. Na rozdiel od *Evy* sa však *Debora*, svojho času považovaná za najlepšiu autorovu operu, na Slovensku viac neinscenovala a po vojne zmizla aj z repertoáru českých scén. Podobný údel postihol aj v poradí tretiu zo šiestich Foerstrových opier, *Jessiku*, skomponovanú podľa Shakespearovho *Kupca Benátskeho* (libreto Jaroslav Vrchlický).

Hoci nie každé spomedzi diel súdobých českých skladateľov, ktorých tvorbu SND v rokoch 1928 – 1938 hojne uvádzalo, spĺňalo kritériá prezentácie na prvej národnej scéne, vo všeobecnosti mal aj v tejto oblasti Karel Nedbal pomerne šťastnú ruku. Najväčšiu popularitu u publika a zároveň najvýraznejšie odsúdenie od kritiky si vyslúžila komická opera Jaromíra Weinbergera *Gajdoš Švanda* (1929). Dielo, ktorého svetová premiéra sa odohrala v Národnom divadle v Prahe v roku 1927, bolo vzápätí preložené do viacerých jazykov (výnimočným prínosom k jeho medzinárodnej ceste bol nemecký preklad Maxa Broda) a s mimoriadnym diváckym úspechom uvedené v desiatkach svetových operných domov, vrátane newyorskej Metropolitnej opery či Viedenskej štátnej opery, čo mu získalo pozíciu jednej z najpopulárnejších medzivojnových opier vôbec. Aj bratislavské obecnstvo si hudobne atraktívnu, páčivo melodickú operu inšpirovanú slávnym *Strakonickým gajdošom* od Josefa Kajetána Tyla zamilovalo: o mimoriadnom diváckom ohlase referuje dobová tlač a svedčí o ňom aj 23 repríz v rozpätí dvoch rokov. Profiloví bratislavskí kritici mali však iný názor: „Je to najskevejší, najduchaplnejší a najvtipnejší príklad, akým smerom sa naša dnešná hudobná tvorba uberať nemá, ba nesmie“, tvrdí Svätopluk Štúr v recenzii odsudzujúcej „nevkusnosť, teatrálnosť a šklebovitý humor so závanom varieté a kabaretu“⁴³. Aj Antonín Hořejš vnímal dielo ako „rafinovanú, úžasne vypočítave koncipovanú smes českých opier (...), dekadentné úbožiacstvo, duchaplnosť budovaných z kreditu najrozmanitejších skladateľov“⁴⁴, narážajúc na Weinbergerove inšpirácie tvorbou Bedřicha Smetanu a Vítězslava Nováka i českým folklórom. Pritom však žiadny z kritikov nepiera skladateľovi výnimočnú remeselnú zručnosť, najmä v oblasti inštrumentácie: „Toto dielo, ktoré umelecky je tak bezduché a tak povrchné, je zabalené do úžasne kultivovanej erudície technickej, s akou sa zriedka stretáme a ktorá je tým jediným, čo v i najsklamanejšom vyvoláva obdiv.“⁴⁵ Hoci vojnové udalosti prerušili veľkolepú púť Weinbergerovej opery po svetových javiskách a sám skladateľ pre svoj židovský pôvod musel hľadať azyl v USA, kde už dosiahnuté méty neprekonal, *Gajdoš Švanda* sa aj v súčasnosti sporadicky vracia do repertoáru českých i nemeckých scén – naposledy v adorovanej inscenácii v drážďanskej Semperovej opere (2012). V SND ho v roku 1948 ešte raz uviedol staronový operný šéf Milan Zuna, opäť so značným diváckym úspechom (10 repríz v rozpätí štyroch mesiacov).

Pre opernú prvotinu českého skladateľa Karla Bohuslava Jiráka, jednoaktovku *Žena a boh*, predstavovalo bratislavské naštudovanie z roku 1929 veľkú satisfakciu. Dielo z roku 1913 (autor mal v tom čase len 22 rokov) sa dočkalo svetovej premiéry až o pätnásť rokov neskôr (Brno, 1928), teda v čase, keď sa už skladateľova kompozičná poetika ubrala iným smerom, a navyše bolo prijaté pomerne chladne.⁴⁶ Naproti tomu,

⁴³ ŠTÚR, Svätopluk. Hudba v Bratislave. In *Průdy*, 1930, roč. 14, č. 1, s. 463.

⁴⁴ HOŘEJŠ, Antonín. „Švanda dudák“ – v opere. In *Slovenský denník*, roč. 12, č. 211, s. 2, 13. 9. 1929.

⁴⁵ Tamže.

⁴⁶ Pražské Národní divadlo uviedlo jednoaktovku *Žena a boh* pod názvom *Apollonyus z Tyany* až v roku 1937.



Jaromír Weinberger: *Gajdoš Švanda*. Opera SND, premiéra 11. 9. 1929. Réžia Bohuš Vilím, dirigent Karel Nedbal. Foto Archív Divadelného ústavu.

Bratislava ocenila talent mladého skladateľa, ktorý dokázal svoje očarenie Richardom Straussom (najmä jeho *Elektrou*) pretaviť do hudobne originálneho, sviežou erupčivosťou a zmyslom pre operný dramatismus nasýteného diela. „O čo je Strauss rafinovanejší, o to je Jiráček citovejší a vrelejší, jeho hudba je svieža, úprimná a neafektovaná“, píše Ivan Ballo a dodáva: „Dielu sa stala veľká krivda, že nebolo dávané hneď vtedy, ako vzniklo. (...) Uvážme, čo by Jiráček bol na tomto poli vykonal, po zkusenostiach a podnetoch zo živého predvedenia! Dnes by iste bol jedným z najvýznamnejších hudobných dramatikov českých!“⁴⁷

Menej pochopenia u kritiky i minimálny ohlas u publika vzbudila trojica českých opier naštudovaná v rokoch 1929 – 1930. Osud *Ilseinho srdca* (1929), lyrickej komédie s tragickým koncom zo života bohémy od Rudolfa Karla, v čomsi pripomína osud vyššie spomenutého Jirákovho diela. Karel skomponoval operu ako dvadsaťdeväťročný (1909), prvého uvedenia sa však dočkala až o pätnásť rokov neskôr (Národné divadlo Praha, 1924). V čase bratislavského uvedenia už bolo *Ilseino srdce*, napriek priznaným kompozičným kvalitám (pôsobivá inštrumentácia, príťažlivá melodicnosť), vnímané ako prežité, navyše hendikepované sentimentálnym, literárne aj dramaticky neobratným libretom⁴⁸. Muzikológ Antonín Hořejš v tejto súvislosti upozornil dramaturgiu SND, že si „musí predsa len raz uvedomiť, že bratislavské prostredie je celkom iné než pražské a nie je možné pre obidve mestá používať zákon o spojitych nádobách“ a odporučil, „aby nás SND informovalo o tom, čo sa deje vo svete, aby sme neboli tak ďaleko za ostaným svetom ako sme, a nie o tom, čo sa odohralo pred

⁴⁷ BALLO, Ivan. K. B. Jiráček, Žena a bůh. In *Slovenská politika*, roč. 10, č. 59, s. 4, 10. 3. 1929.

⁴⁸ Jeho autorom bol šéf činohry pražského Národného divadla Karel Hugo Hillar, čo v čase pražskej premiéry bolo ešte nezverejnenou informáciou, v čase bratislavského uvedenia sa však už o tejto skutočnosti vedelo.

niekoľkými rokmi v Prahe⁴⁹. Väčšiu spoločenskú i umeleckú rezonanciu dosiahla autorova *Smrť kmotrička* (1935), naštudovaná v SND dva roky po úspešnej pražskej premiére a nemenej úspešnom brnianskom uvedení. Príťažlivé dielko s hlbokým morálnym posolstvom si z trojice skladateľových opier (popri *Ilseinom srdci* a *Smrti kmotričke* aj *Tri vlasy deda Vševeda*, skomponované v neľudských podmienkach väznice na Pankráci v roku 1944) získalo značnú dobovú popularitu, vďaka neproblémovej hudbe a vtipnému, básnicky vydarenému libretu Stanislava Loma.

Aj *Hipolyta* (1936) od Jaroslava Kříčku, podľa historika Jaroslava Blaha, „najinšpiratívnejšie dielo súčasnej českej tvorby na javisku SND tridsiatych rokov“⁵⁰, sa na javisko SND dostala až dve desaťročia po pražskej premiére, časový odstup jej však neubral z melodického kúzla a hudobného temperamentu. Slovom Ivana Balla, „mladistvo svieže a živé dielo zhudobňujúce príbeh padovského dievčaťa z ľudu, prchajúceho pred blúznením renesančného estéta medzi pastierov do hôr a tam nachádzajúceho túženu lásku, je priam jímavým dokladom skladateľovho vyrovnávania s domácou tradíciou od Smetanu k Novákovi i s dvomi dramatikmi cudzími, o ktorých a s ktorými vtedajší mladí znova a znova svádzali zápas, s Wagnerom a Straussom, a i dnes zaujme svojím zdravým hudobným, bystrým postrehom dramatickým, plynulou melodičnosťou, s ktorou traktuje spevné hlasy, i lesklým zvukom svojho orchestru“⁵¹.



Jaromír Kříčka: *Hipolyta*. Milada Formanová (Hipolyta), Roman Hübner (Castracano). Opera SND, premiéra 3. 10. 1936. Réžia Bohuš Vilím, dirigent Karel Nedbal.

⁴⁹ -ah- [HOŘEJŠ, Antonín]. Rudolf Karel: Ilseino srdce. In *Slovenský denník*, roč. 12, č. 269, s. 2, 22. 11. 1929.

⁵⁰ BLAHO, Jaroslav. Z opernej histórie XXI. Priestor pre súčasnú tvorbu. In *Hudobný život*, 2001, roč. 32, č. 4, s. 29.

⁵¹ BALLO, Ivan. K premiére Kříčkovej *Hipolyty*. In *Slovenský denník*, roč. 19, č. 237, s. 2, 15. 10. 1936.

Z dostupných prameňov sa nedá presne identifikovať, prečo bola bratislavská premiéra jednodestvovej komornej hudobnej veselohry Otakara Ostrčila *Púpä* (1930) zároveň jeho derniérou. Jindřich Květ referuje o „veľkom umeleckom zdare“, no zároveň o nezvládnutej organizácii: „Správa divadla nepostarala sa Ostrčilovej opere o riadnu reklamu, takže nikto nevedel do poslednej chvíle, či bude premiéra, alebo opakovanie Maškarného plesu. (...) Naštuduje sa výborne veľmi ťažká, skvelá, pôvodná novinka a nedá sa príležitosť, aby sa dielo samo uplatnilo. Prečo? Či bola naša premiéra len generálkou pre Prahu?“⁵² Nasledujúce stretnutie bratislavského publika s Ostrčilovou jednoaktovkou sa skutočne odohralo prostredníctvom pražského Národného divadla v rámci spomienkového večera venovaného zosnulému skladateľovi (20. 11. 1935), v ktorom sa spojil orchester SND pod vedením Karla Nedbala s hosťujúcou inscenáciou pražského ND. Vkusnú Ostrčilovu jednoaktovku po troch desaťročiach znovuobjavila Hudobná fakulta VŠMU, vo vyzdvihovanej školskej inscenácii z roku 1961.

Len dvoch predstavení sa dočkala meditatívna dvojdejtvoová opera *El Christo de la Luz* (1930) od Janáčkovho žiaka Vladimíra Ambrosa. Fabulu legendy Juliusa Zeyera, založenú na konflikte ortodoxného židovstva a kresťanstva, vyhodnotila kritika ako málo nosnú pre dramatický text a celkovú kompozíciu ako viac oratoriálnu než javiskovú (tento názor Jindřicha Květa pramení o. i. v jeho pozitívnom dojme z rozhlasového predvedenia Ambrosovho diela)⁵³.

Osobitnou podkapitolou témy o súdobej opernej tvorbe v medzivojnovom SND je komplikovaná cesta k národnej opere. Vznik SND podnietil nástojčivé volanie odbornej aj laickej verejnosti po slovenskom pendante Smetanovej *Predanej nevesty* či *Libuše*. Cesta k nej však bola dlhá a poznačená viacerými neúspechmi. Domáci skladatelia, ktorým aj vzhľadom na neexistujúce vyššie hudobno-vzdelávacie inštitúcie chýbalo adekvátne kompozičné vzdelanie, nedokázali na vyššej úrovni syntetizovať podnety súčasných svetových trendov s národnými zdrojmi. Pritom problémom nebola malá ústretovosť zo strany vedenia SND voči domácim autorom. O uvedenie prvých dvoch opier od slovenských skladateľov, Bellovho *Kováča Wielanda* (1926) a Figušovho-Bystrého *Detvana* (1928), sa významnou mierou pričínili Oskar Nedbal, a to nielen ako dirigent, ale najmä v prípade *Detvana* aj ako autor zásadných dramaturgických a inštrumentačných úprav.

Ján Levoslav Bella skomponoval *Kováča Wielanda* v rozmedzí rokov 1880 – 1890, počas svojho dlhoročného pobytu v sedmohradskom Sibiu. V čase premiéry 46 rokov starého diela už hudobný vývoj značne pokročil, kritika však ocenila kompozičnú zrelosť autora a hudobné kvality opusu, v ktorom sa popri vplyve Richarda Wagnera pretavili aj smetanovské inšpirácie či autorove dlhoročné pôsobenie v oblasti duchovnej hudby. Každopádne, *Kováč Wieland* svojím novoromantickým duchom jednoznačne kotví v 19. storočí a už v dobe uvedenia bol vnímaný ako relikv. Leitmotívom dobových kritik aj neskorších štúdií a monografických prác je spor o „slovenskosť“ *Kováča Wielanda*, pričom prevažujú názory, ktoré v radikálnom výroku zhrnul Jozef Kresánek a ktorý ako pointu state o Bellovom diele cituje aj Igor Vajda v monografii *Slovenská opera*: „Kováč Wieland má len toľko slovenského, že jeho skladateľ bol

⁵² -cht [KVĚT, Jindřich]. Blíži sa koniec opernej sezóny. In *Robotnícke noviny*, roč. 27, č. 105, s. 5. 8. 5. 1930.

⁵³ Porov. -cht [KVĚT, Jindřich]. El Christo de la Luz. In *Robotnícke noviny*, roč. 27, č. 223, s. 5, 28. 9. 1930.



Ján Levoslav Bella: *Kováč Wieland*. Opera SND, premiéra 28. 4. 1926. Réžia Václav Jiříkovský, dirigent Oskar Nedbal.

Slovák⁵⁴. Interpretačná tradícia tohto historicky i umelecky cenného diela je chudobná: v rámci dvoch regulárnych (1926, 1930) a jedného obnoveného medzivojnového naštudovania (1933) sa odohralo trinásť predstavení, ďalších šesť pridala inscenácia z roku 1943, a od derniéry 7. 10. 1943 *Kováč Wieland* na našich javiskách nezaznel.

V roku 1926 vypísal Československý umelecký klub v New Yorku kompozičnú súťaž, v ktorej sa stretli štyri diela: *Detvan* od Viliama Figuša-Bystrého, *Radúz a Mahuliena* od Františka Dostálíka, *Príchod Slovákov (Zlatulienka)* od Jozefa Grešáka a *Čachtická pani* od Miloša Smatka.⁵⁵ Hoci porota neudelila cenu žiadnemu z opusov, dva z nich – *Detvan* a *Čachtická pani* – sa dostali do repertoáru medzivojnového SND.

Viliam Figuš-Bystrý napísal operu *Detvan* podľa rovnomennej básne Andreja Sládkoviča na libreto Emila Boleslava Lukáča. No ani veľké sympatie Oskara Nedbala k poctivým snahám autora, „ktorý bol dosiaľ jediným, ktorý zo slovenských hudobníkov podujal sa úkolu napísať ľudovú operu v duchu národnom“⁵⁶, ani náklonnosť zo strany proslovensky cítiacej odbornej obce a publika túžiaceho po zrode národnej opery, neprekryli kompozičné nedostatky diela, stojaceho na presne opačnom póle než Richardom Wagnerom a smetanovským novoromantizmom inšpirovaný *Kováč Wieland*. Jeho kvalitatívnym nedostatkom bola nielen závislosť na domácich folklórnych zdrojoch, ktorá sa prejavila v doslovných citáciách slovenských ľudových piesní, ale tiež mechanické priradovanie malých úsekov v snahe vytvoriť veľkú formu, absencia tematickej práce či chudobná rytmická zložka. Napriek tomu ostáva *Detvan* (1928) významnou zastávkou v krátkych dejinách pôvodnej slovenskej opernej tvorby a pre nemalú časť historikov aj prvou slovenskou operou na javisku SND.⁵⁷ Naproti tomu, Smatkova *Čachtická pani* (1931), opera českého skladateľa na sloven-

⁵⁴ VAJDA, Igor. *Slovenská opera*. Bratislava : OPUS, 1988, s. 22.

⁵⁵ Porov. VAJDA, Igor. *Slovenská opera*, s. 26.

⁵⁶ Majster Oskar Nedbal o odložení premiéry opery „*Detvan*“. In *Národný denník*, roč. 6, č. 43, s. 1 – 2, 22. 2. 1927.

⁵⁷ *Detvan* bol uvedený v SND aj v roku 1938, v roku 1975 ho inscenovala Opera DJGT v Banskej Bystrici.

ský text a spolusúťažiaci *Detvana* z newyorského konkurzu, nevyhovela ani kvalitatívnym, ani národným kritériám. Dielo hendikepovali nedramatické libreto Quida Maria Vyskočila a Eleny Krčméry-Smatkovej „s celkom konvenčnými postavami, nie z mäsa a krvi, ale z papiera“⁵⁸ a „typická kapelnícka hudba“⁵⁹, bez originálneho vkladu len eklekticky využívajúca folklórne prvky či inšpirácie Leošom Janáčkom a Vítězslavom Novákom.

Nedočkávané očakávanie národnej opery aj spory o jej „slovenskosť“ vtípne glosuje fejtón Gustáva Koričánskeho: „O prvej slovenskej opere [Kováč Wieland] sa povedalo, že je síce dobrá opera, ale nie je slovenská. O druhej [Detvan] sa tvrdilo, že je dobre slovenská, avšak nie práve tak dobrá opera. Pre túto tretiu [Čachtická pani] by zbývala prípadne variácia, že nie je ani slovenská, ani dobrá opera. A len v budúcnosti štvrtej by sa auspície, už s matematickou istotou, zlepšili: To by už bola dobrá slovenská opera! Tak hor sa, slovenskí skladatelia!“⁶⁰ Pripomeňme, že Koričánskeho matematický predpoklad nevyšiel: javiskom SND ešte s väčším či menším úspechom prešli Moyzesova rozhlasová opera *Svätopluk* (1935) – dielo originálne reagujúce na európske hudobné trendy (impresionizmus, expresionizmus, Stravinského neoklasicizmus) a vypravené vo vizuálne pôsobivej inscenácii Viktora Šulca a Františka Trösterera, avšak svojou dramaturgickou štruktúrou smerujúce skôr k oratóriu-kantáte než k plnokrvnému javiskovému opusu, ďalej Holoubkove hodnotné opusy *Stella* (1939, baladický príbeh z anglického prímorského prostredia), *Soitanie* (1941, podľa Vajanského básne *Herodes*) a *Túžba* (1944, rozprávková opera na motívy Popolušky) i Rosinského dielka *Mataj* (1933), *Matúš Trenčiansky* (1936) a *Čalmak* (1940) s málo invenčnou hudobno-dramatickou zložkou, kým súdobé publikum vybralo a história potvrdila primát slovenskej národnej opery Suchoňovej *Krútnave* (1949).

CONTEMPORARY OPERA PRODUCTION IN THE REPERTOIRE OF THE SLOVAK NATIONAL THEATRE IN 1920 – 1938

Michaela MOJŽIŠOVÁ

The study examines the introduction of the 20th-century opera production to the Slovak National Theatre Opera in 1920 – 1938. It comes to a finding that it constituted a quantitatively significant part, especially in Karel Nedbal's era (1928 – 1938). However, a qualitative analysis reveals that only some of the produced titles were successfully time-tested and included into the key opera repertoire, today referred to as the 20th-century opera classics. These included Leoš Janáček and Richard Strauss's operas and the profile opuses of the 20th-century opera avant-garde (for example, Sergei Prokofiev's *The Love for Three Oranges*, or Dmitri Shostakovich's *Lady Macbeth of Mtsensk*). On the other hand, the Slovak National Theatre ignored the classic opuses of Impressionism (Debussy, Ravel, Falla), Neoclassicism (Stravinsky, Hindemith), or the Second Viennese School (Schönberg, Berg) and their successors. It, however, produced several titles which are nowadays regarded as historical artefacts of the

⁵⁸ BALLO, Ivan. Miloš Smatek, Čachtická pani. In *Slovenská politika*, roč. 12, č. 119, s. 3, 24. 5. 1931.

⁵⁹ Tamže.

⁶⁰ KORICÁNSKY, Gustáv. Čachtická pani. In *Slovenský denník*, 1931, roč. 14, č. 115, s. 2, 20. 5. 1931.

period, which had no further stage life. The study also considers rarely produced or no longer produced plays by Czech and Slovak authors and opuses which fulfilled rather extra-artistic (social) roles in their times (for example, works by authors from allied countries), that means productions which have been more or less overlooked by researchers so far.

Príspevok je výstupom z grantového projektu VEGA 2/0070/13 – 100 rokov Slovenského národného divadla. Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (čínohra, opera) – I. etapa.