

VZÁCNY HOŠŤ V SLOVENSKOM NÁRODNOM DIVADLE. FAKTY A MÝTY O SOVIETSKOM REŽISÉROVI NIKOLAJOVI SEVERIANOVIČOVI DOMBROVSKOM

MICHAELA MOJŽISOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Štúdia rekonštruuje bratislavské hosťovanie sovietskeho režiséra Nikolaja Severianoviča Dombrovského, ktorý v roku 1952 naštudoval v Slovenskom národnom divadle operu Piotra Iljiča Čajkovského *Eugen Onegin*. Popri rekonštrukcii tejto inscenácie sa text sústreďuje predovšetkým na pracovné metódy Dombrovského, ktorých cieľom bola aplikácia princípov Konstantina Sergejeviča Stanislavského do opernej inscenačnej praxe. Štúdia vychádza z doposiaľ na Slovensku neznámych dokumentov z režisérovej pozostalosti, archivovaných v Divadelnom múzeu A. A. Bachrušina v Moskve, a tiež z recenzií jeho sovietskych inscenácií, uverejnených v sovietskej tlači a uložených v Ústrednej vedeckej knižnici Zväzu divadelných pracovníkov Ruskej federácie.

Kľúčové slová: Nikolaj Severianovič Dombrovskij, Slovenské národné divadlo, Piotr Iljič Čajkovskij, *Eugen Onegin*, socialistický realizmus

Prológ

1. júna 2000 vyšiel v Bratislavských novinách fejtón Júliusa Satinského, v ktorom známy herec a autor spomína na detské účinkovanie v inscenácii Dvořákovho *Jakobína* v Slovenskom národnom divadle.

„Niekoľkí z nás sa dostali v roku 1950 priamo do opery. Keď tak o tom teraz rozmýšľam, prečo to boli práve chlapci a dievčatá z našej Štefánikovej školy na Gröslingovej ulici, napadá mi, že na našej škole učil Ferdinand Gabaj a toho manželka – Dita Gabajová – bola sólistkou opery SND. Zrejme ona požiadala manžela, aby v zborovni vyhlásil pátranie po talentovaných spevákoch. A tak som sa ocitol vo výbere spevákov do detského zboru opery SND. Pripravovali premiéru Dvořákovho *Jakobína*. Skladateľ predpisoval v tom kuse aj detský zbor. (...) V tom roku sa nasťahoval do hotela Carlton oproti SND aj sovietsky režisér Dombrovskij. Bol známy tým, že chodil z hotela Carlton do divadla v pyžame (jednak bolo veľmi moderné a slušalo mu – a jednak sa mu nechcelo prezliekať do obleku). Veľmi som bol nešťastný, keď ma zbormajster Petr nezaradil do premiérového obsadenia *Jakobína*. Bolo by to príliš veľké riziko pre operu SND. Sluch som mal, pieseň som sa naučil, ale obťažoval som dievčatká v detskom zbore. Štípal som ich a ony nahlas výskali. Nuž ale v opere, keď niekto nahlas zvýskne, môže pokaziť celú áriu alebo aj zbor! Keď toho výskania začal mať dirigent Zuna dosť, zastavil generálku a vyšetroval, prečo dievčatká v zbore výskajú. Dievčatká na mňa ukázali prstom a zbormajster Petr ma vyviedol za ucho až na ulicu. Najhoršie bolo, že som doma o vyhadzove z opery nič nepovedal. Rodičia si kúpili lôžnu, ďalekohľad a vyzerali svojho synáčka – speváčka po celom javisku. Túlal som sa počas premiéry po chodbách a držal som si palce, aby si ma v ďaleko-

hľade s niekým pomýlili a mysleli si, že spievam ja. No s nikým si ma nepomýlili a po premiére všetko vyšlo najavo. Ešte teraz sa jasne pamätám, ako ma otec nahaňal pred päťdesiatimi rokmi okolo národného divadla a kričal: „Ja ti dám operu! Ja ti dám Jakobína!“ Nebol by ma dobehol, lenže z Carltonu vyšiel na prechádzku v pyžame Dombrovskij a tomu som vletel rovno do náručia. Odovzdal ma do otcových rúk. Osud ma po rokoch pomstil. Režiséra Dombrovského vraj po návrate do Sovietskeho zväzu odovzdali do rúk spravodlivosti. Ani si to pásikavé pyžamo nemusel vyzliekať. Išiel v ňom rovno do basy.“¹

Odhliadnuc od nesporného spisovateľského talentu autora citovaného textu, nachádzame v ňom viacero nezrovnalostí, ktoré spochybňujú autentickosť Satinského spomienky. Premiéra *Jakobína* v réžii Bohuša Vilíma a hudobnom naštudovaní Milana Zunu sa konala v januári 1951. Nikolaj Severianovič Dombrovskij režíroval v SND až na jar 1952, takže rok predtým nemal prečo bývať v bratislavskom Carltone a chodiť v pyžame do divadla. (Hoci z dobových fotografií je zrejmé, že skutočne nosil pásikavé sako, ktoré by malému chlapcovi mohlo pripomínať nočný odev.) Satinského fejtón obsahuje aj ďalšiu zmienku vyžadujúcu verifikáciu: konkrétne tú, ktorá odkazuje na Dombrovského uväznenie po jeho návrate do ZSSR. Aj tá sa však, s pravdepodobnosťou hraničiacou s istotou, ukazuje byť fabuláciou: Dombrovskij v päťdesiatych rokoch naďalej režíroval, pričom ťažisko jeho činnosti sa presunulo do zahraničia, do krajín socialistického bloku, čo by určite nebolo umožnené trestne stíhanému občanovi. Každopádne, práve citovaný fejtón poskytol jeden z motívov pre vznik tejto štúdie, ktorej ambíciou je rekonštruovať bratislavské pôsobenie Nikolaja Severianoviča Dombrovského. Sovietskeho režiséra adorovala nielen dobová tlač, aj s odstupom času ho poprední operní a divadelní historici považujú za tvorca, ktorého inscenácie Čajkovského *Eugena Onegina* (1952) a Musorgského *Borisa Godunova* (1954) v SND znamenali pre slovenskú operno-divadelnú prax päťdesiatych rokov minulého storočia nesporný prínos.

Dramaturg, divadelný teoretik a kritik Peter Karvaš, ktorý bol v päťdesiatych rokoch presvedčeným zástancom princípov socialistického realizmu, považoval *Eugena Onegina* a *Borisa Godunova* za veľké kroky na ceste k aplikácii Stanislavského metód v opernej tvorbe. V štúdii *Niektoré problémy našej opery a systém Stanislavského* z roku 1954 označil Dombrovského práce za „osamelé vrcholy“: „Položili a splnili príkladne požiadavku pravdivého spoločenského a dobového prostredia v opernom diele, ukázali potrebu i konkrétne možnosti herecko-spevákkej práce na živej, jedinečnej a typickej hudobno-dramatickej postave, odhalili u nás nový pohľad na problematiku vzťahov medzi postavami a javiskovou súhrou v najširšom zmysle slova, a pritom pomohli riešiť niektoré dielové otázky opernej javiskovej praxe, funkciu a techniku komparzu, kostýmu, rekvizity, práce so svetlom atď.“²

Divadelný historik a kritik Ladislav Čavojský v štúdii *Križovatky našej opery*, publikovanej v roku 1962, s odstupom času priliehavo zasadzuje Dombrovského bratislavské inscenácie do dobového kontextu. „Povojnoví režiséri pracovali väčšinou so spevákmi, ktorí boli naučení vytvárať len akýsi náznak postavy. Žili v tichej dohode

¹ SATINSKÝ, Július. Štipať dievčatá som sa postupne odnaučil. In *Bratislavské noviny*, 1. 6. 2000 [cit. 20. 9. 2016].

² KARVAŠ, Peter. Niektoré problémy našej opery a systém Stanislavského. In *Slovenské divadlo*, 1954, roč. 2, č. 2, s. 140.

s operným publikom, ktoré si už dávno privyklo na niekoľko pravidelne sa opakujúcich „znakov“ operného herectva a viac nežiadalo.“³ Pokusy režisérův o aplikovanie Stanislavského metódy na inscenačné postupy v opere nazýva Čavojcký „povrchnými“ či „siláckymi“: „Tak vznikol u nás paradox: miesto prehĺbenia operných predstavení v zmysle životnej pravdivosti začali sa rozmáhať réžie s povrchným a naturalistickým zobrazením života. (...) Išlo v prevažnej miere len o vulgarizovanie Stanislavského dedičstva, nie o jeho tvorivé využitie.“⁴ Ako jedinu výnimku uvádza Čavojcký práve dve pohostinské réžie Nikolaja Severianoviča Dombrovského: „Boli dôkazom, že sa dá týmto systémom pracovať aj v opere. Predovšetkým však boli prenesením činoherných postupov divadla MCHAT na operné javisko.“⁵

Nikolaj Severianovič Dombrovskij (1897 – 1973)

Rekonštrukcia životopisu Nikolaja Severianoviča Dombrovského nie je jednoduchá. Heslo na webovom portáli Teatr i ego istorija, ktoré čerpá z divadelnej encyklopédie z roku 1967⁶, je stručné a neúplné. Uvádza sa v ňom, že Dombrovskij študoval na vokálnej fakulte Moskovského filharmonického učilišťa, od roku 1916 bol členom zboru štatistov, pomocníkom a asistentom režiséra, od roku 1934 režisérom v Boľšom teatri. V rokoch 1959 – 1961 bol hlavným režisérom Divadla opery a baletu v Alma-Ata, pracoval tiež v operných divadlách v Perme, Novosibirsku, Minsku. Do ruštiny preložil opery Eugena Suchoňa *Krútnava* a Bedřicha Smetanu *Braniboři v Čechách*. Od roku 1937 sa venoval pedagogickej práci, v rokoch 1964 – 1966 pôsobil na katedre opernej prípravy Ruskej akadémie hudby v Moskve.⁷ Webové portály m.kino-teatr.ru⁸ a www.gctm.narod.ru⁹, na ktorých sa nachádzajú takmer totožné, veľmi skratkovité profily režiséra (je teda na mieste sa domnievať, že jeden z nich je originál a druhý portál len mechanicky prebral existujúce heslo), bez bližšej špecifikácie profesií ohraničujú Dombrovského pôsobenie v Boľšom teatri rokmi 1920 – 1950 a uvádzajú informáciu, že pracoval aj v Československu a Alžírsku. Predkladaná štúdia dopĺňa mozaiku životopisných údajov Nikolaja Severianoviča Dombrovského o informácie, ktoré sú dostupné v režisérovej pozostalosti uloženej v Divadelnom múzeu A. A. Bachrušina v Moskve, a tiež z článkov v slovenskej i českej tlači, uverejnených pri príležitosti Dombrovského hosťovaní v bratislavskom SND a pražskom Národnom divadle.

V rukou písanom, pravdepodobne nie kompletnom súpise réžií, ktorý je archivovaný v Divadelnom múzeu A. A. Bachrušina, figurujú tri desiatky inscenácií. Dombrovskij ich vytvoril v rozpätí rokov 1934 – 1965, pričom jeho najproduktívnejším tvorivým obdobím boli práve päťdesiate roky. S výnimkou štyroch inscenácií pripravených v Novosibirsku (German Žukovskij: *Ot vsego serdca*, 1950¹⁰, Ivan Dzeržinskij: *Tichij Don*, 1951; Verdi: *La traviata*, 1952; Glinka: *Ivan Susanin*, 1959)

³ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Križovatky našej opery. In *Slovenské divadlo*, 1962, roč. 10, č. 3, s. 304.

⁴ Tamže, s. 311.

⁵ Tamže, s. 312.

⁶ *Teatral'naja enciklopedia*. Tom 6. Moskva : Sovetskaja enciklopedia, 1967.

⁷ In <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s11/e0011522/index.shtml> [cit. 20. 9. 2016].

⁸ <http://m.kino-teatr.ru/teatr/activist/372004/bio/>.

⁹ <http://www.gctm.narod.ru/fond1/h604.htm>.

¹⁰ Za túto inscenáciu bol Dombrovskij nominovaný na Stalinovu cenu.

a opery Jevgenija Tikockého *Devuška iz Polesia*, naštudovanej v roku 1953 v Minsku, bol Dombrovskij v päťdesiatych rokoch vysielaný najmä do socialistickej cudziny. Režiroval v Budapešti (Čajkovskij: *Eugen Onegin*, 1951), Bratislave (Čajkovskij: *Eugen Onegin*, 1952; Musorgskij: *Boris Godunov*, 1954), Prahe (Musorgskij: *Boris Godunov*, 1954) a Tirani (Dvořák: *Rusalka*, 1956; Verdi: *La traviata*, 1956; Čajkovskij: *Jolanta*, 1957; Glinka: *Ivan Susanin*, 1957; Mascagni: *Sedliacka češť*, 1958). V šesťdesiatych rokoch sa jeho pôsobiskom stala Alma-Ata (Borodin: *Knieža Igor*, 1960; Kudrus Kužamiarov – Nurgis Tlendiev: *Zoloty gory*, 1960; Čajkovskij: *Jolanta*, 1961; Šebalin: *Skrutenie zlej ženy*, 1961).

Kontinuálnosť režisérovej práce teda vyvracia domnienku Júliusa Satinského o uväznení Nikolaja Sverianoviča Dombrovského, hoci ten vo svojom živote nesporne zažil viacero neprijemných chvíľ. Jednou z nich bol návrh na penzionovanie, ktorý na jar 1948 (teda v čase, keď mal len 51 rokov) prišiel zo strany vedenia moskovského divadla. Proti Dombrovského odchodu sa však postavili viacerí umelci. V ich liste z 18. 3. 1948, adresovanom vedeniu divadla, sa píše: „N. S. Dombrovskij má obrovské skúsenosti s prácou s hercami, asistoval pri značnej časti súčasného repertoáru a pozná repertoár divadla za mnoho rokov. V nastávajúcom čase, keď pred divadlom stojí úloha doplnenia repertoáru o opery ruskej aj inonárodnej klasiky, bude neprítomnosť skúseného režiséra, akým nepochybne je N. S. Dombrovskij, veľmi citeľná. Prosíme o prehodnotenie otázky prevedenia N. S. Dombrovského do penzie, o to viac, že táto nebola konzultovaná ani s umeleckým vedením, ani so súborom. Naša prosba sleduje výlučne záujmy divadla a vychádza z mienky celého kolektívu opery.“¹¹ Pod listom je podpísaná desiatka národných a zaslúžilých umelcov ZSSR, na čele s basistom Alexandrom Pirogovom, tenoristom Sergejom Lemeševom, dirigentom Alexandrom Melikom-Pašajevom a ďalšími významnými osobnosťami. Záležitosť sa napokon zjavne vyriešila bez existenčných následkov pre režiséra, aj keď jeho pôsobenie v Bolšom teatri sa o dva roky ukončilo a Dombrovského činnosť sa presunula do už spomenutých divadiel v Sovietskom zväze, Československu, Maďarsku a Albánsku.

Zo slovenskej tlače roku 1952 – či už z predpremiérových článkov alebo následných recenzií *Eugena Onegina* – sa o Dombrovskom dozvieme len toľko, že je režisérom Veľkého divadla v Moskve.¹² V tom čase bola zrejme sovietska štátna príslušnosť dostatočne reprezentatívnou umeleckou vizitkou. Náznak Dombrovského životopisu nachádzame až v článkoch sprevádzajúcich jeho druhú inscenáciu v SND, *Borisa Godunova*. Česká tlač bola na životopisné informácie štedrejšia. V článku Vladimíra Bora, uverejnenom v Literárnych novinách pred pražskou premiérou *Borisa Godunova* (konala sa 12. 2. 1954, t. j. o osem týždňov skôr než premiéra rovnakého diela v SND), sa popri inom dočítame, že Dombrovskij pôvodne študoval za inžiniera zememerača. Ale na večierkoch a v spoločnosti priateľov rád spieval, a to tak dobre, že mu odporučili študovať spev. Začínal ako štatista, neskôr spieval menšie party vo Veľkom divadle v Moskve. Od roku 1925 pracoval ako asistent réžie a popritom aj ako spevák. Počas Veľkej vlasteneckej vojny naštudoval s moskovským súborom Dargomyžského *Rusalku*, Čajkovského opery *Eugen Onegin* a *Piková dáma*, Musorgského *Chovančinu*,

¹¹ List umelcov vedeniu Bolšovo teatra, 18. 3. 1948. In Divadelné múzeum A. A. Bachrušina, zložka č. 318106 „Nikolaj Severianovič Dombrovskij“. Citované dokumenty, recenzie a články z ruského jazyka preložila M. M.

¹² Dobová tlač používala pre Bolšoj teatr slovenský preklad názvu Veľké divadlo.

Verdiho *Aidu* i *Traviatu*. Za svojich učiteľov považoval režisérov Nikolaja Vasilieviča Smoliča¹³, ktorý ho naučil najmä hereckej práci, a Vladimíra Apollonoviča Losského, u ktorého získal skúsenosti s prácou so zborom.¹⁴ O pár týždňov neskôr, keď sa Dombrovskij presunul do Bratislavy, aby *Borisa Godunova* naštudoval v SND, priniesol zmienený text v takmer doslovnom preklade aj slovenský denník *Lud*.¹⁵

Dombrovskij a estetika socialistického realizmu

Hostovania sovietskych režisérov v krajinách socialistického bloku boli cieľenou, vo všetkých zložkách pôsobenia organizovanou a premyslenou misiou, ktorá mala viesť k presadzovaniu realistického umenia. Tento rozmer je prítomný vo väčšine článkov a recenzií sprevádzajúcich Dombrovského bratislavskú inscenáciu *Eugena Onegina*. „Nové naštudovanie Eugena Onegina sovietskym režisérom je najvýznamnejšou kultúrnou udalosťou preto, že je nástupom do novej etapy vývinu našej opery. Neoceniteľné skúsenosti najpokrokovejšieho sovietskeho umenia ukazujú nám cestu k socialistickému realizmu.“¹⁶ Podľa denníka *Lud*, „Dombrovskij prišiel, aby bratským a súdružským spôsobom ukázal našim divadelníkom, ako to oni robia v Moskve a ako by sme to mohli a mali robiť i my u nás“¹⁷. Pozvanie hosťujúceho sovietskeho režiséra práve do operného súboru malo silné ideologické opodstatnenie. Opera bola totiž vnímaná ako miesto, „kde si formalizmus udržal svoje pozície ešte v čase, keď v iných umeleckých druhoch zápas o realizmus vstupoval do pokročilého štádia, keď sme zaznamenávali prvé výboje našej literatúry, nášho výtvarníctva a našej činohry smerom k socialistickému realizmu. Nie je náhoda, že opera bola dlhou najväčšou styčnou plochou nášho umenia s umením buržoáznym a že ešte i dnes stretáme sa s ochotou prijať v opere zhovievavo také vážne previnenia proti základným požiadavkám realizmu, aké by sme v inej oblasti umenia príkro a bez váhania odsúdili.“¹⁸

Takmer súběžne s Dombrovského bratislavskou inscenáciou *Eugena Onegina* mala v pražskom Divadle československej armády premiéru hra Borisa Lavreňova *Rozlom* (v českom preklade *Přelom*), naštudovaná režisérom leningradského Veľkého činoherného divadla Maxima Gorkého Alexandrom Vasilievičom Sokolovom. Úvaha českého teatrologa Jana Kopeckého v pražských Literárnych novinách priliehavo pomenúva význam hostovaní sovietskych režisérov pre vtedajšie divadelné umenie v Československu. „Obě představení jsou bez přepínání velikými událostmi našeho kulturního života. A v divadelnictví jsou přímo mezníky. V Bratislavě i v Praze o každém opakování bouří potleskem, lidé vstávající se sedadel, stržení silou umění... (...)

¹³ Nikolaj Vasilievič Smolič (1888 – 1968) bol v rokoch 1930 – 1938 hlavným režisérom operného súboru v Bolšom teatri. Dombrovskij s ním popri inom spolupracoval na naštudovaní prvej inscenácie Šostakovičovej opery *Ledi Makbet Mcenskogo ujezda* v Bolšom teatri (premiéra 26. 12. 1935) – teda podľa všetkých indícií na tej pamätnej inscenácii, ktorú si o štyri týždne po premiére v rámci týždňov sovietskej kultúry pozrel Josif Vissarionovič Stalin a nasledoval osudový článok v moskovskej Pravde *Sumbur vmesto muzyki*, zatracujúci dielo a odsudzujúci Šostakoviča do pozície nepriateľa ľudu.

¹⁴ BOR, Vladimír. Režisér Dombrovskij v Národnom. In *Literární noviny*, 1954, roč. 3, č. 6, s. 5.

¹⁵ N. S. Dombrovskij opäť v Bratislave. In *Lud*, roč. 7, č. 49, 27. 2. 1954, s. 4.

¹⁶ BURLASOVÁ, Soňa. K bratislavskej premiére Eugena Onegina. In *Nové slovo*, roč. 9, č. 12, 20. 3. 1952, s. 230.

¹⁷ (s. k.) K premiére Eugena Onegina v ND. In *Lud*, roč. 5, č. 61, 12. 3. 1952, s. 6.

¹⁸ KARVAŠ, Peter. O realistickú tvorbu v opere. In *Pravda*, roč. 33, č. 159, 6. 7. 1952, s. 7.

V obou představeních strhává životní pravdivost. Ale ne pravda šedivá, běžná, nýbrž umělecká pravda, v níž je vzruch, napětí, pathos. V Bratislavě i v Praze si uvědomujeme, jak velikým nebezpečím pro naše divadlo je nezáživný, slaboučký, fotografický realismus – a jak naopak je pravda myšlenek a činů na jevišti strhuje, je-li umocněna, znásobena úsilím umělce, má-li přesný a výrazný umělecký tvar, má-li pathos, bez něhož není divadelního umění. (...) Vše směřuje k jedinému cíli – hlbokou myšlenkou diváky uchvátit a vzbudit touhu po činnosti.“¹⁹

Samotný Dombrovskij veľmi kriticky vnímal výsledky dovtedajších snáh česko-slovenských režiséroov o aplikáciu realistických princípov do ich inscenácií. V správe z bratislavského pobytu, ktorá je súčasťou vyššie zmienenej pozostalosti, režisér popri inom informuje, že 17. 1. 1952, t. j. deväť dní pred začiatkom skúšobného procesu bratislavského *Eugena Onegina*, si v pražskom Národnom divadle pozrel generálnu skúšku opery ukrajinského skladateľa Julija Sergejeviča Mejtusa *Mladá garda* (premiéra 18. 1. 1952, réžia Otto Haas) a o pár dní neskôr v bratislavskom SND generálnu skúšku Borodinovej opery *Knieža Igor* (premiéra 25. 1. 1952, réžia Juraj Fiedler). Vzhliadnuc obe predstavenia, prišiel k záveru, že „československí režiséri ešte vlastnými silami nemôžu režírovať ruské opery. Predstavenia sa nezbavili prvkov formalizmu, sú nesprávne riešené etnograficky, historicky a politicky.“²⁰ Bratislavskej inscenácii *Kniežaťa Igora* vytkol, že sú v nej „nesprávne oblečení a vyobrazení šľachtici, zo všetkého cítiť nemecký nános. Nesprávne sú riešené obrazy Igora, Jaroslavy, Galického, Končaka a Končakovny. Igor, Jaroslava a Galickij sa málo podobajú na Rusov, Polovci vyzerajú ako Záporožci z Repinovho obrazu, ruskí zajatci sú vyobrazení ako zotročení, strhaní, pokorení a sú oblečení do blúz a jazdeckých nohavíc. Do krásneho lyrického duetu Vladimíra a Končakovny vniesol režisér prvky erotiky. Hudobne vyznelo predstavenie veľmi nečisto, boli urobené nezmyselné škrtky. Na všetky nedostatky som upozornil vedenie a požiadal o dopracovanie, či skôr čiastočné prepracovanie. Inscenácia však už bola odovzdaná, nepodarilo sa ju teda zrušiť. Bola zahraná trikrát, potom ju stiahli a po premiére *Onegina* prerobili. Osobne som prestaval celý prológ, bola odstránená scéna s ruskými vojnovými zajatcami, ktorú sme u nás nikdy nedávali, otvorený škrt v duete Vladimíra a Končakovny, prerobená ária Končakovny a celý duet. To, čo sa mi podarilo urobiť na inscenácii, som nevidel, pretože *Knieža Igor* sa hral 10. marca, a ja som musel 17. marca odísť, pretože mi končilo vízum.“²¹

Bazírovanie na historickej pravdivosti, predovšetkým v ruských klasických opusoch, si Dombrovskij priniesol zo svojej vlasti: dozor nad dodržiavaním daného výkladového atribútu patril k základným poslaniam sovietskej kritiky. Prehrešok voči tomuto princípu vytkol recenzent Vasilij Kucharskij aj Dombrovského inscenácii *Cárskej nevesty* od Rímskeho-Korsakova, ktorú pripravil v Molotovskom divadle opery a baletu²² v roku 1945: „Naštudovanie *Cárskej nevesty* režisérom N. S. Dombrovským nevyniká novotou pohľadu. Jednako aj v rámci tradičného riešenia inscenácie

¹⁹ KOPECKÝ, Jan. Dokážeme to! In *Literární noviny*, 1952, roč. 1, č. 9, s. 6.

²⁰ Správa N. S. Dombrovského adresovaná zástupcovi predsedu výboru pre umenie pri rade ministrov ZSSR N. E. Tverdochlebovovi. In Divadelné múzeum A. A. Bachrušina, zložka č. 318106 „Nikolaj Severianovič Dombrovskij“.

²¹ Tamže.

²² Dobový názov dnešného Permského divadla opery a baletu. Mesto Perm sa v rokoch 1940 – 1957 volalo Molotov.

dokázal vystavať vynikajúce mizanscény a viditeľne odvieť veľkú prácu s interpretmi. Škoda len toho, že v honbe za falošnou divadelnosťou režisér niekedy obetoval psychologickú a historickú pravdivosť opery Rimského-Korsakova.²³ Výhrady sa popri inom týkali toho, že režisér „v honbe za vonkajšími efektmi“ priviedol vo finále opery na javisko cára Ivana Hrozného (táto historická postava je síce dôležitým dejovým činiteľom Korsakovovho diela, na scéne sa však neobjaví – pozn. M. M): „skutok nepochopiteľný a protirečiaci dramaturgickej koncepcii hudobnej drámy“²⁴. Recenzent navrhuje divadlu, aby „uskutočnilo prehodnotenie“ režisérskeho riešenia *Cárskej nevesty*. Evidentne išlo o bežnú prax v sovietskom divadelníctve, takže v danom kontexte neprekvapuje Dombrovského návrh na podobné „preskúmanie“ v prípade bratislavského *Kniežaťa Igora*.

Zvýšená citlivosť voči vernosti predlohe a pravdivosti hudobnej myšlienky bola prítomná predovšetkým pri inscenovaní ruskej a sovietskej tvorby. Pri „západnej“ opere sa už také ohľady nebrali. Dokladuje to dramaturgický rozbor Pucciniho opery *Madama Butterfly*, ktorú Dombrovskij pod názvom *Čo-Čo-San* naštudoval v Moskve v roku 1949. Námorného dôstojníka Pinkertona ani konzula Sharplessa režisér vzhľadom na ich vysoké spoločenské postavenie nepovažoval za „priemerných Američanov“, ale za „predstaviteľov americkej reakcionárskej kliky, oddávna pestujúcej sen o svetovej nadvláde. Sotva týmto ‚džentlmenom‘, ktorí sa cítia byť pánmi v cudzej krajine a popierajú obyčaje a zákony národa, môžu byť vlastné črty sentimentálnosti, sotva ich môže znepokojsť osud japonskej ženy, ako nám to bolo predstavované v starých inscenáciách tejto opery.“²⁵ Režisér ďalej píše: „Rad dramaturgických situácií vzbudzuje pochybnosti a musí byť prehodnotený. Nepochopiteľná je, napríklad, rozdvojenosť víťazstva Pinkertona v poslednom dejstve. Na jednej strane, prežíva muku ľútosti. No v rovnakom čase odníma Butterfly dieťa – to jediné a najdrahšie, čo bolo potechou v smutnom osude nešťastnej ženy. Dve zjavne protirečivé polohy! Ničím nemotivovaný duševný prelom Pinkertona: jednoducho autor potreboval svojho hrdinu ospravedlniť. Rehabilitácia Pinkertona by bola v novom chápaní obrazov nemiestna a lživá, a preto sa jej treba zrieknuť.“²⁶ V záujme nového výkladu neušiel „prehodnoteniu“ (slovo „peresmotreť“ je častým výrazom dobového slovníka) ani samotný text a nevyhovujúce pasáže boli pozmenené. Napríklad Sharplessova výstraha Pinkertonovi z prvého dejstva „Buďte opatrný. Je hriech zahrávať sa s láskou, je ľahké chudere navždy rozbiť život“ sa zmenila na „Buďte opatrný. Zamiluje sa. Načo vám je táto hračka-žena?“ Režisér zdôvodnil zásah do libreta tým, že Sharplessa nezaujíma osud Butterfly, ale ho znepokojujú problémy, do ktorých by sa mohol dostať jeho priateľ Pinkerton.

Príprava inscenácie v SND

S Nikolajom Severianovičom Dombrovským prišla do SND dovtedy nezažitá intenzita skúšobného procesu, vyžadujúca vysokú mieru nasadenia od všetkých interpretačných zložiek. Hektické tempo bolo pochopiteľné, najmä s ohľadom na nena-

²³ KUCHARSKIJ, Vasilij. Molotovskij teatr opery i baleta. In *Teatr*, 1947, roč. 8, č. 2, s. 47.

²⁴ Tamže.

²⁵ DOMBROVSKIJ, N. S. Praviľnaja traktovka obrazov. In *Sovetskij artist*, 1949, č. 25, s. 4.

²⁶ Tamže.



Nikolaj Severianovič Dombrovskij (režisér), Nina Hazuchová (Ol'ga), Tibor Andrašovan (dramaturg), Ladislav Holoubek (dirigent). Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

plnené predstavy režiséra, ktorý, súc na to zvyknutý zo svojej vlasti, považoval za optimálny skúšobný čas tri mesiace, teda dvojnásobok toho, čo dostal k dispozícii v SND.²⁷

Zmyslu pre dôslednosť prípravy sa Dombrovskij naučil v Boľšom teatre už v časoch, keď bol asistentom Nikolaja Smoliča. Tomu asistoval napríklad aj pri inscenácii opery *Tichý Don* od Ivana Ivanoviča Dzeržinského, ktorá bola v Moskve po prvýkrát uvedená v roku 1936 (svetová premiéra sa odohrala v Leningradskom malom divadle opery a baletu v októbri 1935). Dombrovského kolega Michail Georgievič Kvaliašvili, ďalší zo Smoličových asistentov, v autobiografii *Po trudnomu puti*²⁸ popisuje spôsob práce v Boľšom teatri a štúdium predchádzajúce naštudovaniu tohto vzorového titulu socialistického realizmu. Pred začiatkom štúdia *Tichého Donu* vycestovali inscenátori do kraja, v ktorom sa dej opery odohráva. Navštívili Vešenskú stanicu a ďalšie miesta spomínané v Šolochovovom románe, spoznávali geografiu a prírodu krajiny, oboznamovali sa so zariadením domov a dvorov, predmetmi spätými s bežným domácim životom, spôsobom obliekania a pod. Toto všetko si nakreslili, odfotovali, zapísali a po návrate do Moskvy pretavili do výtvarnej zložky inscenácie.

Minuciózny spôsob práce, na ktorom bol Dombrovskij odchovaný od svojich profesionálnych začiatkov, sa prirodzene odrazil v jeho náročnosti a zmysle pre detail, ktorý prezentoval aj pri bratislavských réžiách. Tu pripomeňme, že v zmysle zdôrazňovanej umelecko-výchovnej príležitosti boli v *Eugenovi Oneginovi* jednotlivé úlohy naštudované vo viacnásobných alternáciách (niektoré v trojitej i štvoritej), aby sa k práci s režisérom dostalo čo najviac sólistov. Podľa vyššie citovanej Dombrovského správy z pobytu v Československu, „práca prebiehala v dobrej priateľskej atmosfére. Na skúškach boli prítomní režiséri, ktorí preto špeciálne pricestovali z Brna, Košíc,

²⁷ Pozri Diskusia s režisérom Eugena Onegina. In *Kultúrny život*, roč. 7, č. 17, 27. 4. 1952, s. 10.

²⁸ KVALIAŠVILI, Michail Georgievič. *Po trudnomu puti*. Tbilisi : Merany, 1969. V Kvaliašviliiho autobiografii nachádzame na s. 253 aj zmienku o Dombrovskom: „N. S. Dombrovskij sa ukázal ako mimoriadne sympatický človek i veľmi gramotný a muzikálny režisér, dokonale poznajúci Boľšoj teatr.“

herci a režiséri z činohry, študenti spevu, réžie, hudobní kritici a podobne. Moja práca nemala len režijno-skúšobný, ale aj vzdelávací charakter.²⁹ Skutočne, Dombrovskij v Bratislave i v Prahe nielen režioval, ale sa tiež zúčastnil na besedách s tvorcami, interpretmi, študentmi, kritikmi. Kvetuša Ilavská v časopise *Divadlo* referuje, že sa diskutovalo dva večery a debata trvala desať hodín.³⁰ Pre ilustráciu uvedme niekoľko pertraktovaných tém, ako ich zaznamenal Kultúrny život.³¹

V otázke pripravenosti bratislavského ansámbľu aplikovať princípy Stanislavského bol Dombrovskij otvorene kritický. „Keď herec prichádza na korepetície, tam už žiadame nielen noty, ale i potrebnú náplň. Potom už možno pracovať tak, ako to chcel náš veľký učiteľ Stanislavskij. Potom už režisér môže pracovať na scénickej úlohe, nie ako teraz, keď herec príde na javisko nepripravený. (...) Viem, hovorilo sa o mne – prišiel zo ZSSR, ukazuje hercom ako hrať a kde je Stanislavskij? Ale povedzte prosím, či Stanislavskij musel pracovať tak, že učil hercov ako deti robiť prvé kroky? Tým sa Stanislavskij nezaoberal. My tu ešte nemáme právo o Stanislavskom hovoriť. (...) Hlavnou našou bolesťou je nedostatok javiskovej výchovy herca, preto všetku pozornosť treba viesť týmto smerom.“³²

Na otázku člena zboru SND Jána Kadlečíka, do akej miery sa jeho kolegom podarilo naplniť Dombrovského koncepciu, režisér odpovedal: „Ja, súdruhovia, budem úprimný a prosím, aby ste sa neurazili. Nebudem vás porovnávať s moskovským súborom, ale budem vás porovnávať so súborom budapeštianskym, kde som tiež režíroval operu *Onegin*. Keď som prišiel do Budapešti a videl operný zbor, ako sa správal na javisku a ako znie, povedal som si, že s týmto zborom budem môcť dokázať, čo som chcel. Keď som prišiel do Bratislavy, keď som si obzrel, ako sa operný zbor chová, nebol som presvedčený, že zbor zvládne úlohu v Larinskom bále. (...) Treba povedať, že v priebehu práce tieto pochybnosti postupne mizli.“³³

Dombrovskij v diskusii ocenil prácu súboru, dekoračných dielní, krajčírov, ktorí „urobili priam stachanovskú prácu“. Nedostatky, s ktorými sa stretol, neboli podľa neho vinou kolektívu, ale chybou vedenia divadla. Dôvody, prečo stojí SND na jednom mieste, prečo zaostáva za druhými divadlami, videl – narážajúc na kopírovanie repertoáru napr. pražského Národného divadla – v nedostatku „vlastnej dramaturgickej tváre“, „vlastného slohu“. Skonštatoval tiež, že opera je „iba akýmsi prídavkom činohry“ a že hrá iba vtedy, keď činohra potrebuje odpočinok. „Moja mienka je, že toto divadlo potrebuje rýchlo oddeliť operu od činohry a utvoriť operné i činoherné vedenie.“³⁴

Režisér považoval za dôležité aplikovať Stanislavského metódy aj na prácu v orchestri. „Tam, kde nestačia prostriedky, ktoré má herec na javisku, kde nestačí ľudský hlas ani naaranžovaná scéna, keď už niet iných prostriedkov, tak orchestr dopĺňa myšlienky alebo herca na javisku. A preto som presvedčený, že aj v orchestri treba urobiť psychologickú analýzu diela, lebo keď to dielo nebude mať vysvetlené, tak

²⁹ Správa N. S. Dombrovského adresovaná zástupcovi predsedu výboru pre umenie pri rade ministrov ZSSR N. E. Tverdochlebovovi. In *Divadelné múzeum* A. A. Bachrušina, zložka č. 318106 „Nikolaj Severianovič Dombrovskij“.

³⁰ Pozri ILAVSKÁ, Kvetuša. Diskusia s N. S. Dombrovským. In *Divadlo*, 1952, roč. 3, č. 5, s. 454.

³¹ Diskusia s režisérom Eugena Onegina. In *Kultúrny život*, s. 10.

³² Tamže.

³³ Tamže.

³⁴ Tamže.



Piotr Iljič Čajkovskij: *Eugen Onegin*. Prvý obraz. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 8. 3. 1952. Réžia Nikolaj Severianovič Dombrovskij. Scéna Ladislav Vychodil. Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

orchester nebude správne hrať a nebude môcť dopovedať to, čo má byť dopovedané.“ Ideál spolupráce charakterizoval slovami: „Každý režisér musí byť trochu dirigentom a každý dirigent trochu režisérom.“³⁵ V praxi to znamenalo, že dirigent musí vedieť, čo sa deje na javisku, a režisérovi nesmie byť jedno, ak spevák napr. distonuje – lebo v takom prípade nejde o pravdivé umenie. Sám Dombrovskij takto pomenovaný ideál režiséra naplňal. Podľa správy dramaturga opery Tibora Andrašovana, na skúške, v ktorej chýbal Lenskij, „režisér hral Lenského tak presvedčivo a muzikálne presne, že to celkom právom udivilo našich sólistov. Ešte väčšmi nás udivil na našich skúškach, keď sme sa presvedčili, že nielen partiu Lenského, ale všetky partie, ba celú partitúru do poslednej notičky má majster Dombrovskij v hlave. Bez najmenších ťažkostí postavil sa na miesto dirigenta a dirigoval ťažšie partie. Cez pauzu sadol si za klavír, aby nám prehral niektoré časti.“³⁶

Cenným archívnym materiálom, približujúcim prácu sovietskeho režiséra na bratislavskej inscenácii *Eugena Onegina*, je dvadsaťpäťminútový dokument N. S. Dombrovskij: *režisér Veľkého divadla v Moskve v bratislavskom ND*, ktorý v roku 1952 vyrobil Československý štátny film.³⁷ Dombrovskij tu prezentuje Čajkovského hudbu ako „pravdivú, jednoduchú a sviežu“ a od interpretov žiada stotožnenie sa s touto ideou. Je potrebné preniknúť do psychológie diela a postáv, city na javisku nesmú byť len predstierané, ale verne zobrazené. Dokument demonštruje Dombrovského

³⁵ Tamže.

³⁶ ANDRAŠOVAN, Tibor. Sovietska pomoc v ND. In *Kultúrny život*, roč. 7, č. 7, 16. 2. 1952, s. 6.

³⁷ N. S. Dombrovskij: *režisér Veľkého divadla v Moskve v bratislavskom ND*. Námet Tibor Andrašovan, Vlado Kubenko; scenár a réžia Vlado Kubenko. Československý štátny film, 1952. Citované Dombrovského repliky pochádzajú z tohto filmu.



Piotr Iljič Čajkovskij: *Eugen Onegin*. Druhý obraz. Margita Česányiová (Tatiana). Opera Slovenského národného divadla, premiéra 8. 3. 1952. Réžia Nikolaj Severianovič Dombrovskij. Scéna Ladislav Vychodil. Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

realistický prístup k dielu a jeho divadelnej koncepcii cez hudobno-dramaturgický rozbor štvrtého obrazu – bálu u Larincovcov, ktorý režisér považuje za „najzaujímavejší v rozvíjaní hudobnej drámy“, keďže práve v ňom dôjde k dramatickej zápletke vzťahu Lenského a Onegina. Valčík, ktorým sa obraz začína, nie je podľa režiséra len nevyhnutnou hudobnou zložkou plesu, ale dôležitou súčasťou štruktúry deja, keďže typizuje provinčné malomestské prostredie statkárov zo začiatku 19. storočia.

Z dokumentu je zrejmé, že režisérovmu zmyslu pre detail neunikla žiadna z interpretačných zložiek. Požiadavka autentického hereckého stvárnenia postáv sa neobmedzila len na sólistov, ale sa rozšírila aj na spevácky zbor a tanečné teleso. Členovia kolektívnych zložiek nesmú byť podľa režiséra len „masou vyplňujúcou javisko“, každý z nich musí vytvoriť vlastný charakter, konkrétny ľudský typ. Prvá skúška so zborom sa odohrala bez klavírneho sprievodu a bola zameraná na uveriteľnosť hereckej akcie každého jednotlivca. Až po nej nasledovala druhá skúška s klavírom. Na tomto mieste Dombrovskij v dokumente podotýka, že hoci je herecká akcia v opere determinovaná časom stanoveným hudbou, nesmie to ísť na úkor pravdivosti akcie.

Dokument završuje krátky záznam z generálky (popri fotografiách ide o vôbec jediný obrazový záznam z inscenácie). Napriek viac než šesťdesiatročnému odstupu pôsobí inscenácia takmer súčasne, a to najmä vďaka detailne prepracovanému herectvu protagonistov, v ktorom niet obvyklého operného kliše. Jednoduché gestá jasne vypovedajú o charaktere postáv. Statkárka Larinová v úvode Lenského árie *V vašem dome* materinsky hladká hlavu nešťastného mládenca, ktorú si zložil do jej lona, akoby dávala za pravdu jeho žiaľu, vyvolanému ľahkovážnou dcérou Oľgou. Tá počúva Lenského žaloby najprv s tak trochu odľahčeným výrazom, no so stupňujú-



Piotr Iljič Čajkovskij: *Eugen Onegin*. Štvrtý obraz (ples u Larinovcov). Opera Slovenského národného divadla, premiéra 8. 3. 1952. Réžia Nikolaj Severianovič Dombrovskij. Scéna Ladislav Vychodil. Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

cimi sa výčtkami rastie údes aj v jej očiach. Stále však disciplinovane stojí – až keď ju Vladimir obviní, že je „démon“ a „zlá“, zhrozene sa bráni s dlaňami obrátenými chrbtom k tvári.

Režisér Juraj Fiedler v článku *Skúsenosti z práce režiséra N. S. Dombrovského*³⁸ zhrnul Dombrovského pracovné princípy, ktoré uplatnil aj v inscenácii *Eugena Onegina*. K nim patrili predovšetkým najužšia spolupráca dirigenta a režiséra ako jediná záruka správnej realizácie hudobnej drámy; logika konania dramatickej postavy; vzájomné vzťahy dramatických postáv; umenie počúvať partnera; správny spevácky výraz odvíjajúci sa od speváckeho štýlu konkrétnej opery; zrozumiteľnosť spievaného slova a jeho zmysel (v tejto súvislosti Dombrovskij upozorňoval na potrebu kvalitných prekladateľov operných libriet). Podľa Fiedlera sa niektorí speváci, v snahe uspokojiť požiadavky režiséra, spočiatku pokúšali o imitáciu jeho prejavu. „Keď to režisér zbadal, hneď na to upozornil jasným vysvetlením, že Onegin Hvastijov nemôže byť rovnaký s Oneginom Schützovým alebo Hanákovým.“³⁹ Jedným z prostriedkov k dosiahnutiu autentického, zosobneného hereckého prejavu bola príprava vnútorných monológov postáv. Dombrovskij prikladal veľkú dôležitosť tiež ansámblovým skúškam a práci so zborovým i baletným telesom. Zbor nesmel byť iba zvukovou kulisou alebo ozdobným ornamentom, ale dramatickým činiteľom, kde má každý jednotlivec svoju úlohu. Podobný princíp platil aj pri baletе: Dombrovskij ho včlenil do hudobnej drá-

³⁸ FIEDLER, Juraj. Skúsenosti z práce režiséra N. S. Dombrovského. In *Divadlo*, 1952, roč. 3, č. 5, s. 448 – 453.

³⁹ Tamže, s. 453.



Piotr Iljič Čajkovskij: *Eugen Onegin*. Piaty obraz (súboj). Opera Slovenského národného divadla, premiéra 8. 3. 1952. Réžia Nikolaj Severianovič Dombrovskij. Scéna Ladislav Vychodil. Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

my, pričom nechal tancovať nielen baletných interpretov, ale aj zbor a sólistov, ostro rozlišujúc charakter tanečných zábav u statkárky Larinovej a na plese u kniežata Gremina. Hlavnými znakmi dekorácie boli jednoduchosť a historická pravdivosť, ktorá kompozične berie zreteľ na estetické zákony a funkčne vyvoláva atmosféru doby a prostredia. Nič nesmelo byť len na okrasu alebo na vyplnenie priestoru, každá rekvizita a každý kus nábytku mali dostať opodstatnené miesto a funkciu.

Dombrovského inscenácia Eugena Onegina v dobovej tlači

Kritiky po premiére *Eugena Onegina* sa jednohlasne zhodujú v tom, že sa režisérovi podarilo prepojiť hudobnú, spevácku, hereckú a výtvarnú zložky do silného dramatického celku, odstrániť operné manieri a vytvoriť predstavenie, ktoré je skutočným divadlom a strhuje svojou pravdivosťou a životnosťou. „V celej opere niet statickosti, všetko prebieha vo svojom životnom pohybe. Vymizli árie v strnulom postoji herca, ktoré robili dojem neprirodzenosti. (...) Predstavenie sa nieslo v znamení prehĺbenia a splastičnenia charakterov, postáv i obrazov. Dombrovskij vedel vyťažiť nielen z ústredných postáv opery, ale rovnako i z ensemblových obrazov. (...) Súhrn hereckých postáv a ich vnútorných konfliktov dokonale zladil hudobným prúdom. Vnútorné konflikty sú pripravené nielen hudbou, ale i tým najnepatrnejším, vždy primeraným gestom a mimikou.“⁴⁰ Dombrovského zmysel pre detail sa prejavil tak

⁴⁰ BURLASOVÁ, Soňa. K bratislavskej premiére *Eugena Onegina*, s. 230.



Piotr Iljič Čajkovskij: *Eugen Onegin*. Šiesty obraz (petrohradský ples). Opera Slovenského národného divadla, premiéra 8. 3. 1952. Réžia Nikolaj Severianovič Dombrovskij. Scéna Ladislav Vychodil. Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

v kreovaní charakterov, ako aj v drobnokresbe mizanscén. „Denní život tvoří spousta drobných, všedních starostí: aby se dobře uvažila zavařenina – vidíme, jak se nad ní chuva sklání a pečlivě sbírá pěnu; zdali Táňa není příliš bledá – chuva se k ní starostlivě rozběhne, pokud jí to staré nohy dovolí, aby zjistila, zda není nemocná.“⁴¹

Režisér dokreslil atmosféru obrazov pracou so svetlom, ktoré nebolo v operných inscenáciách daného obdobia často využívaným scénickým prostriedkom. Ráno po listovej scéne vnikol do šera Tatianej spálne slnečný lúč: najprv len ľahko ožiaril záclony a ako sa postupne rozvidnievalo, prenikal do izby. Až keď Tatiana otvorila balkónové dvere a rozhrnula závesy, zaliala sa izba slnečným jasom. „To nebyl světelný efekt. To bylo dokonalé vyjádření nálady, která je v hudbě.“⁴² V obraze Lenského smrti osvietil jeho telo ležiace na snehu matný svit vychádzajúceho slnka, sprevádzajúci motív Lenského árie *Što deň gl'aduššij mne gotovit*, ktorý zaznieva v orchestri.

Významný český hudobný a filmový kritik Vladimír Bor v rozsiahlej kritike⁴³, ktorá je de facto rekonštrukciou inscenácie, popri inom vyzdvihuje dva princípy Dombrovského práce: schopnosť „pochtivě a bez vymyšlení vyřešit operní árie“ a „zživotnit operní ensembly“. Napríklad Greminova ária nie je koncentrovaná na slzy poslucháčok. „Gremin ve své arii líčí Oněginovi upřímnost lásky k Taťaně, on přímo kreslí před Oněginem obraz nové, jiné už Taťany.“ A Tatiana vo veľkej listovej scéne „neodzpívá jen noty, ona opravdu prožije proměnu citu z cudného lyrismu k vášni-

⁴¹ LEMARIOVÁ, Marcela. Příklad naší jevištní operní tvorby. In *Divadlo*, 1952, roč. 3, č. 5, s. 455 – 464.

⁴² Tamže, s. 457.

⁴³ BOR, Vladimír. Sovětský režisér na naší operní scéně. In *Literární noviny*, 1952, roč. 1, č. 9, s. 6.



Obdarovaný Nikolaj Severianovič Dombrovskij po premiére Eugena Onegina. Foto súkromný archív Niny Hazuchovej. Snímka Gejza Podhorský.

vému rozeplání, jež jde už přes společenské ohledy. Jak krátký pak se zdá celý Tatánin monolog!“⁴⁴ Čo sa týka ansámblových a zborových scén, tie Dombrovskij podľa Bora majstrovsky vyriešil premyslenou stavbou vyvíjajúcou sa smerom k vrcholom mizanscén a pôsobivou vďaka umeniu pracovať s kontrastom. „Příkladem uveďme střetnutí na plesu. Jak rozmluva Lenského s Oněginem přerůstá v hádku (okresní klepař včas nastavil uši a přitáhl s přilehlého salónku diváky), roste i účast a lnění v akci zboru. V okamžiku, kdy Lenský hodí svou rukavici Oněginovi, zahemží se to v statkářské společnosti, jako když hodí pumu. Obecné vzrušení, skandál, zmatek, uprostřed něhož téměř omdlívá Larinová! Všechno však naráz zmrtví v generální pauzu pohybu, když Lenský vyjadřuje sou lítost a hoře k Larinové, spíše sám v sobě se loučí s nadějami na šťastnou lásku. V tomto domě, ve vašem domě... Tu všechno na scéně ztrne v obraz soucítění i napjaté zvědavosti, podaří-li se srážku zažehnati. To je skutečně mistrovská stavba a komposice jevištní akce a opět sloužící každíčkým hnutí statisty smyslu a obsahu.“⁴⁵ Bor plastickým spôsobom zaznamenal a vložil viacere scén Dombrovského inscenácie, nazývajúcu ju „skutečným obrazem společnosti, oživilou stránkou z encyklopedie ruského života dvacátých let“. Účinok výjavov spočíval popri inom v tom, že Dombrovskij nechápal zbor ako dav, ale ako spoločnosť individualít, z ktorých každá má svoj konkrétny osud, povahu, spoločenské zaradenie.

⁴⁴ Tamže. Ocenenie „krátkosti“ Tatianinho monológu je odkazom na jej reálnu minútáž (približne 13 minút).

⁴⁵ Tamže.

Podľa recenzentov, Dombrovskij ukázal, čo môže výtvarník vhodnou voľbou scénických výrazových prostriedkov dosiahnuť i na pomerne malej scéne, akú má bratislavské divadlo. Scéna Ladislava Vychodila bez výhrad slúžila inscenačnému zámeru divadelnej pravdivosti a životnosti. „Na Vychodilové jevišti nic nepřekáží lidem v životu, nic nehraje vedle jejich hry a nepřehlušuje ji, vše hraje jen pro ni a slouží jasnému, přesvědčivému zobrazení prostředí, situací. Tak například Tatánina ložnice není abstraktním ‚prostorem lyriky‘, ale pokojem, v kterém se skutečně bydlí a žije, kterém prošel kus života rodiny (tato realita však nezatěžuje, nesráží lyrický vzlet).“⁴⁶ Rovnako významným prvkom výpravy boli kostýmy. Dôležitosť, akú im Dombrovskij prikladal, je zrejmé už z toho, že – ako o tom referuje v predpremiérovom článku dramaturg Tibor Andrašovan – Zacharove návrhy starostlivo oponoval a až následne schvaľoval: „(...) Súdruh Dombrovskij dokresľuje isté časti kostýmov a vysvetľuje súdruhovi Zacharovi, čo nie je štýlovo správne načrtnuté. Režisér Dombrovskij so sústredným záujmom prezerá i najposlednejší návrh (podľa nás) na statistu a odobruje každý správny návrh svojím podpisom.“⁴⁷ Materiálové a strihové riešenie kostýmov zreteľne deklarovalo, že sólisti a zbor nepredstavujú dva navzájom oddelené svety. Inscenácia sa vymkla zo zaužívanej praxe, keď kostýmy zboristiek boli totožné, ale sólistka, hoci bola v skutočnosti jednou z oných dievčat, mala šaty honosnejšie, nápadnejšie – aby bola v ansámblových scénach ľahko rozpoznateľná. V bratislavskom *Eugenovi Oneginovi* mali na statkárskom plese u Larinovcov Tatiana i Oľga šaty, ktorými sa nijako nelíšili od ostatných dievčat. No napriek jednotnému dobovému štýlu i zladenej farebnosti, „divák neměl dojem, že se všechny dámy ze společnosti dohodli a nakoupily si hromadně šaty v jedné konfekci“⁴⁸.

Epilóg

V súvislosti s prípravami inscenácie Čajkovského *Eugena Onegina* strávil Dombrovskij v Československu dva mesiace, od 17. 1. do 18. 3. 1952. Podľa dokumentov, ktoré sú archivované v Dombrovského pozostalosti, náklady na jeho ubytovanie a stravovanie v Bratislave počas skúškového procesu znášalo Ministerstvo informácií a osvety, honorár mu hradilo divadlo. Išlo o sumu 1000 Kčs na deň, v čase od 19. 1. do 8. 3. 1952.⁴⁹ Z Bratislavy si režisér podľa hlásenia Ministerstva informácií a osvety⁵⁰ odniesol dve drevené debny a osem kufrov, v ktorých sa nachádzali keramika, sklo, dva hudobné nástroje (fujaru a píšťalku), valašku, výšivky, kuchynský robot, kovový čajový servis, gramoplatne *Rok na dedine*, *Predaná nevesta*, dva albumy ľudových piesní, notový materiál, knihy s národnou tematikou, fotografie z inscenácie *Eugen Onegin*, časopisy a noviny s recenziami. Ministerstvo v tomto liste prosilo pohraničné orgány, aby nerobili súdruhovi Dombrovskému prekážky pri prevoze vymenovaných vecí do vlasti.

⁴⁶ Tamže.

⁴⁷ ANDRAŠOVAN, Tibor. Sovietska pomoc v ND. In *Kultúrny život*, s. 6.

⁴⁸ Tamže.

⁴⁹ Na porovnanie, za réžiu Žukovského opery *Ot vsego serdca* (1950) v Novosibirsku dostal 12.000 rubľov, za Tikockého *Devušku iz Polesia* (1953) v Minsku 15.000 rubľov.

⁵⁰ Hlásenie Ministerstva informácií a osvety, 18. 3. 1952. In Divadelné múzeum A. A. Bachrušina, zložka č. 318106 „Nikolaj Severianovič Dombrovskij“.

Sovietsky režisér opustil Bratislavu 17. 3. 1952, t. j. deväť dní po premiére *Eugena Onegina*, a odcestoval do Prahy, kde si pozrel jedenástu reprízu inscenácie Musorgského *Borisa Godunova* v réžii Luďka Mandausa (premiéra 4. 5. 1951). Dombrovskij vo svojej správe konštatuje, že „predstavenie trpelo tými istými chybami, ako bratislavský Knieža Igor, ako v zmysle formy, kostýmov, tak aj riešenia obrazov“⁵¹. Mandausova inscenácia sa v repertoári ND Praha udržala do 9. 5. 1953 a dosiahla 26 repríz. Krátko po jej derniére prichádza do Prahy Nikolaj Severianovič Dombrovskij, aby tu naštudoval novú inscenáciu Musorgského diela (premiéra 12. 2. 1954).⁵² O dva mesiace neskôr, 9. 4. 1954, uviedlo *Borisa Godunova* v réžii Nikolaja Severianoviča Dombrovského aj SND. Na otázku v interview vedenom publicistkou Jaroslavou Blažkovou, či badať pokrok divadla od jeho poslednej návštevy pred dvoma rokmi, Dombrovskij odpovedal: „Pravdaže. Videl som niekoľko opier, medzi časom naštudovaných. Bizetovu *Carmen*, Dvořákovu *Rusalku* a Suchoňovu *Krútnavu*. Pokrok je jasný. Myslím, že *Onegin* bol zlomom vo vývoji bratislavskej opery. Zlomom ku skutočne realistickému umeniu.“⁵³

**AN HONOURED GUEST IN THE SLOVAK NATIONAL THEATRE.
THE FACTS AND MYTHS ABOUT SOVIET DIRECTOR
NIKOLAI SVERIANOVICH DOMBROVSKY**

Michaela MOJŽISOVÁ

The present study reconstructs the time that Soviet director Nikolai Severianovich Dombrovsky spent in Bratislava in 1952 producing Pyotr Ilyich Tchaikovsky's *Eugene Onegin* for the Slovak National Theatre. Besides this, it focuses especially on Dombrovsky's work methods, whose aim was to apply Konstantin Sergeievich Stanislavski's principles to an opera production. The study draws on documents found in the director's estate, which have been unknown in Slovakia so far and which are archived in A. A. Bakhrushin Theatre Museum in Moscow, and on reviews of his Soviet productions published in Soviet press and archived in the Central Academic Library of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation.

Príspevok je výstupom z grantového projektu VEGA 2/0143/16 – 100 rokov Slovenského národného divadla. Divadelné inscenácie 1938 – 1970 (čínohra, opera) – II. etapa.

⁵¹ Správa N. S. Dombrovského adresovaná zástupcovi predsedu výboru pre umenie pri rade ministrov ZSSR N. E. Tverdochlebovovi. In Divadelné múzeum A. A. Bachrušina, zložka č. 318106 „Nikolaj Severianovič Dombrovskij“.

⁵² Dombrovského inscenácia *Borisa Godunova* sa v repertoári ND Praha udržala viac než osem rokov a dosiahla 46 repríz.

⁵³ BLAŽKOVÁ, Jaroslava. Stretnutie s majstrom Dombrovským. In *Smena*, roč. 7, č. 15, 11. 4. 1954, s. 3.