

## POZNÁMKY K PROFILÁCII OPERY SND V MEDZIVOJNOVOM OBDOBÍ

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

**Abstrakt:** Text sa zaoberá profiláciou Opery Slovenského národného divadla v medzivojnovom období. Jeho ťažiskom je charakteristika éry Karla Nedbala (1928 – 1938), pričom nezabúda ani na prínos jeho predchodcu Oskara Nedbala, spočívajúci najmä v pozdvihnutí kvalít bratislavského operného orchestra a nadviazaní kontaktov SND so zahraničím. Desaťročné obdobie pôsobenia K. Nedbala, teatrológiu považované za jednu z najvýznamnejších ér v takmer storočnej histórii divadla, text charakterizuje po stránke dramaturgickej, inscenačnej, hudobno-vokálnej. Viackrát reflektované skutočnosti konfrontuje a prehodnocuje predovšetkým v súvislosti s názormi a stanoviskami K. Nedbala, pertraktovanými v memoároch *Půl století s českou operou*.

**Kľúčové slová:** Opera Slovenského národného divadla, Oskar Nedbal, Karel Nedbal, Antonín Drašar, Viktor Šulc

„Již od počátku roku 1928 mi strýc Oskar naznačoval, že by si mne přál mít v Bratislavě, odkud je nucen často odjíždět na koncerty, které občas v Praze i v cizině dirigoval. Jeho dosti častá a někdy delší dobu trvající nepřítomnost je prý mu vytýkána Družstvem i veřejností, a je prý přáním rozhodujících lidí v ministerstvu osvěty, abych svých sedmiletých zkušeností olomouckých využil v poněkud větších divadelních poměrech slovenského hlavního města. (...) Myslel jsem, že skutečně jde o jeho osobní přání a že klade váhu na to, aby se tím naše příbuzenské vztahy utužily. Teprve značně později vysvitly mi souvislosti, které tvořily pozadí celého případu.“<sup>1</sup> Tieto slová tvoria prológ state, ktorú Karel Nedbal v memoároch *Půl století s českou operou* venoval svojmu desaťročnému pôsobeniu v Slovenskom národnom divadle (1928 – 1938).

Karlov predchodca na poste šéfa bratislavského súboru, mladší brat jeho otca Oskar Nedbal, prijal ponuku viesť Slovenské národné divadlo v roku 1923, kedy Družstvo SND ponúklo tomuto skladateľovi a dirigentovi s európskym renomé súkromno-podnikateľskú zmluvu. O. Nedbal napriek varovaniam priateľov<sup>2</sup>, medzi ktorými figurovali aj upozornenia jeho osobného lekára Františka Rosola, dôverne poznávajúceho Nedbalovu povahu i zdravotný stav, či právneho zástupcu dr. Leopolda Katza, upozorňujúceho ho na riskantné články zmluvy so SND, návrh prijal. Odchod do Bratislavy predstavoval pre neho možnosť úniku z Prahy, kde sa po návrate z dlhoročného zahraničného pôsobenia stretol s nepravnosťou, intrigami a osočovaním.

<sup>1</sup> NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 190.

<sup>2</sup> O týchto okolnostiach referuje aj Nedbalov priateľ, libretista a životopisec Ladislav Novák (porov. NOVÁK, L. *Oskar Nedbal v mých vzpomínkách*. Praha : Nakladatelské družstvo máje, 1938).



S Pietrom Mascagnim pred budovou divadla, 1924. Zľava M. Žaludová, H. Pirková, M. Nedbalová, P. Mascagni, O. Nedbal, R. Hübner, Z. Knittel, G. Fišer, M. Krásová, B. Tvrдый, Z. Ruth-Markov, B. Chorovič. Foto Archív Slovenského národného divadla.

Pertraktovanými dôvodmi boli obvinenia z odrodilectva či priam vlastizrady (početné karikatúry znázorňovali O. Nedbala s rakúskou čiernožltou šerpou), skrytými príčinami však najmä závisť, obavy menej talentovaných kolegov z navracajúcej sa konkurencie a celková neprajnosť českého prostredia voči Nedbalovi.<sup>3</sup> Alexander Buchner, autor dvojdielného súpisu Nedbalovej pozostalosti, uloženej v Národnom múzeu v Prahe, komentoval odchod O. Nedbala do Bratislavy takto: „Jeho neodvratné rozhodnutie riadiť divadlo v Bratislave bolo spíše východiskom z nouze než príslibom nového rozmachu jeho tvůrčích schopností a uměleckých záměrů. I když si to sám ještě nepřiznával, byla to ve skutečnosti rezignace, která přes veškeré úsilí dostat se ze slepé uličky narušovala jeho duševní rovnováhu stále více.“

O. Nedbal v Bratislave v plnej miere uplatnil vynikajúce dirigentské schopnosti i bohaté medzinárodné kontakty. Pod jeho vedením nastal rýchly umelecký rozvoj opery SND.<sup>4</sup> Dobudoval sólistický súbor (českí speváci Dobřena Šimánová, Roman Hübner, Zdeněk Ruth-Markov, ruský emigrant Bronislav Chorovič, Slovinka Mária

<sup>3</sup> „Strýcovo očekávání, že ve vlasti najde sobě přiměřené uplatnění, bylo brzy vyvráceno s jednoznačnou brutálností. Přišel do Prahy za konstelace, která činila jeho osobu nejen zbytečnou, ale přímo nežádoucí. O. Ostrčila, dávno předurčeného šéfa opery Národního divadla skupinou hudebníků kolem časopisu Smetana, povolal zatím Kovařovic za operního dramaturga této scény a Talichovi byla skupinou „Dvořákovců“ definitivně upravena cesta do České filharmonie. Jak ukázaly výsledky na obou místech, lze oběma dispozicím těžko upřít oprávnění, ale strýcovy schopnosti a vlivné zahraničné styky nepochopiteľne zůstaly pro mladou republiku nevyužité.“ In NEDBAL, Karel, *Půl století s českou operou*, s. 199.

<sup>4</sup> Počas éry O. Nedbala boli šéfmí opery dirigenti Pavel Dědeček (1923/1924) a Bedřich Holeček (1924/1925 – 1926/1927), charizmatický O. Nedbal bol však pri profilácii súboru stále rozhodujúcou osobnosťou.

Peršlová a ďalší), angažoval tiež prvého slovenského operného sólistu Janka Blahu (1924) a Helenu Bartošovú, prvú absolventku Hudobnej a dramatickej akadémie z vokálnej triedy profesora Josefa Egema (1926). Zorganizoval zájazdy opery do Prahy, Viedne, Barcelony a Madridu. Vďaka Nedbalovmu európskemu renomé i jeho osobným kontaktom s významnými umelcami hosťovali v SND popredné sólistické a dirigentské osobnosti (Emma Destinová, Mme. Charles Cahier, Mária Németh, Ada Sari, Karel Burian, Karl Norbert-Novotný, Dimitrij Smirnov, Leo Slezák, Georgi Baklanoff, Pietro Mascagni), vďaka čomu donedávna provinčná bratislavská scéna nadobúdala pečať divadla presadzujúceho sa v medzinárodnom kontexte.

Veľký pokrok pod vedením O. Nedbala zaznamenalo predovšetkým orchestrálne teleso – ansámbl podstatne menší a technicky menej disponovaný, než na aké bol svetoznámy dirigent počas svojej kariéry zvyknutý. Dirigentský štýl charizmatického umelca sugestívne popísal Nedbalov priateľ, dirigent a skladateľ Zdeněk Folprecht: „Jeho úžasný temperament dovedl strhnout s naprostou svrchovaností celý orchestr do posledního hráče k nejvyššímu výkonu, vybičovat pěvce k nejvyššímu vypětí. Toto dovedl také přímo sugestivně přenášet na posluchače, které dokázal donutit až k zatajení dechu. Jeho robustní postava, vysoko vztyčená nad pultem, panovala nad celým prostorem sebevětší koncertní síně. Vášnivě zpíval s klarinety, mazlil se s harfami a violami, hned zas divoce vytruboval s trubkami a pozouny nebo prudce dupal s tympány. Ze všeho přímo sálala láska k dílu, k hudbě, přímo animální láska k životu vůbec.“<sup>5</sup> Nedbal, ktorý nikdy neprestal byť symfonickým dirigentom, a ktorý podľa drobnej poznámky synovca Karla „neměl mnoho porozumění pro vokální a pěvecky výraznou stránku operní reprodukce, nad níž si nejednou povzdechl jako nad přítěží, která ho u operního pultu jen zbytečně připravuje o klid“<sup>6</sup>, rozvinul schopnosti orchestra SND aj prostredníctvom cyklu symfonických koncertov, ktoré uviedol do života vzápätí po svojom príchode do Bratislavy. Interpretáciu repertoáru, zahŕňajúceho rôzne štýlové obdobia od klasickej tvorby až po najsúčasnejšie opusy, vytvoril z divadelného orchestra flexibilné, technicky zdatné teleso, s ktorým si mohol trúfnuť aj na náročné operné opusy (napr. Straussove opery *Elektra* či *Galvalier s ružou*). Popri osvedčenom svetovom repertoári a českej tvorbe sa O. Nedbal zasadil o uvedenie prvých diel slovenských autorov, *Kováča Wielanda* od Jána Levoslava Bellu, ktorý sa prvý raz dostal na javisko roku 1926, takmer štyridsať rokov po dokončení, a *Detvana* od Viliama Figuša-Bystrého (1928).

Kým po umeleckej stránke bol príchod renomovaného dirigenta pre SND jednoznačným prínosom, zničujúcim faktorom jeho bratislavského pôsobenia – najmä pre samotného O. Nedbala – sa stala umelcova neobozretnosť a neskúsenosť vo veciach finančnej a administratívnej správy. „Nedbal jako podnikatel své síly i schopnosti jistě přecenil. Byl příliš umělcem jevícím mnohdy sklony až bohémské, než aby byl s to zvládnouti stroj divadelní, přeplněný koly i kolečky, mnohdy zcela zbytečnými, běh jen zdržujícími. Nedisponoval však ani zkušenostmi, ani smyslem pro všední potřeby administrativní. Rovněž postrádal pravého ducha obchodního, což jeho odpůrci uznali teprv, když svou věc prohrál, ztrativ tak i těžce nahospodařené

<sup>5</sup> FOLPRECHT, Zdeněk. Nedbal v Bratislavě. In BUCHNER, Alexandr. *Oskar Nedbal. Soupis pozůstalosti*. Praha : Národní muzeum v Praze, 1964, s. 317.

<sup>6</sup> NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*, s. 206.

úspory.<sup>7</sup> 1. augusta 1928 odovzdal O. Nedbal pod tlakom okolností funkciu riaditeľa SND Václavovi Jiříkovskému<sup>8</sup>, šéfom opery sa k 15. augustu stal K. Nedbal, pričom sám O. Nedbal ostal v pozícii dirigenta opery až do 1. 8. 1929, kedy sa nakrátko vrátil na post riaditeľa divadla. Jeho druhé pôsobenie v tejto funkcii sa ukončilo tragicky, samovraždou 24. 12. 1930.

Desaťročné obdobie pôsobenia K. Nedbala patrí medzi najvýznamnejšie éry v takmer storočnej histórii divadla. Jaroslav Blaho má „(...) nutkanie skoro kacírsky vysloviť názor, že to bola jediná etapa v histórii bratislavskej opery, v ktorej bola dramaturgia skutočne profilovou osou umeleckých snažení súboru“<sup>9</sup>. Naďa Földváriová prirovnáva éru K. Nedbala k dvadsiatym rokom v slovenskej literatúre. „V literatúre boli dvadsiate roky rušné, toto bol čas otvárania okien a prílivu európskeho modernizmu (...). Tieto dvadsiate roky, to sú v opere s trochou zjednodušenia tie neuveriteľné tridsiate roky expanzívnej dramaturgie Karla Nedbala.“<sup>10</sup>

Aj keď éra K. Nedbala spadá do obdobia hospodárskej krízy, ubíjajúce ekonomické determinanty sa ho dotýkali a jeho umelecké rozhodovanie i konanie ovplyvňovali v menšej miere, než to bolo u jeho strýka Oskara. Jednak sa v tomto čase obmedzil vplyv Družstva, ktoré v bratislavských rokoch O. Nedbala výrazne zasahovalo do umeleckých aj ekonomických kompetencií riaditeľa, a vzrástla výška štátnych dotácií. Predovšetkým sa však na čelo administratívy postavil skúsený podnikateľ Antonín Drašar, s ktorým K. Nedbal spolupracoval už v divadle v Olomouci, a ktorý z neho v značnej miere sňal starosti o financie, strpčujúce život jeho predchodcov. Drašar nebol umelcom, ale divadelným obchodníkom a v Bratislave nadviazal na svoje predchádzajúce ambície, týkajúce sa pestovania operety<sup>11</sup>. Jej preferovanie mu dobová kritika tvrdo vyčítala, pravdou však je, že aj vďaka úspešným podnikateľským aktivitám riaditeľa, ktorý ziskami z operetných produkcií vytváral podmienky na dramaturgické a inscenačné experimenty, mohol K. Nedbal rozvíjať vlastné vysoké umelecké predstavy. K. Nedbal na Drašara spomína ako na divadelného nadšenca, prekonávajúceho nedostatky odborného vzdelania ľudskou a umeleckou vnímavosťou i citom pre veci umelecké najmä v oblasti opery. „Bez dobrého vzájomného osobného poměru, který mezi mnou a Drašarem vládl už v Olomouci a který nikdy nebyl zakalen vážnější neshodou, byl by tak hladký chod uměleckých věcí těžko představitelný. Drašar, vždy velmi žárlivý na neodvislost svého rozhodování a naprosto autoritativní ve věcech operetních i dosti osobitý v otázkách činoherních, zachovával nápadnou rezervu tam, kde šlo o operu. Nepamatuji, že by kdy byl měl námitky proti předloženému sezónnímu pracovnímu programu (...) Kde šlo o vážné umění, dovedl Drašar v sobě leckdy zapřít proskribovaného businessmana. Mohl tak

<sup>7</sup> NOVÁK, Ladislav. *Oskar Nebal v mých vzpomínkách*, s. 102.

<sup>8</sup> V. Jiříkovský vykonával funkciu riaditeľa SND od 1. 8. 1926 spoločne s O. Nedbalom. Porov. BLAHOVÁ-MARTISOVÁ, Elena. *Stípis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : SND, 2010.

<sup>9</sup> BLAHO, Jaroslav. História inšpirujúca prítomnosť. (K dramaturgii opery SND 1920 – 1938). In *Slovenské divadlo*, 1980, roč. 28, č. 2, s. 244.

<sup>10</sup> FÖLDVÁRIOVÁ, Naďa. *Dialóg s časom*. Bratislava : Fotofo, 2003, s. 127.

<sup>11</sup> V spomienkach L. Nováka sa dočítame, že sa O. Nedbal pri príchode do Bratislavy zmluvne zaviazal, že nebude prevádzať operetu, a že za jeho éry tento hudobno-dramatický druh až do príchodu A. Drašara zmizol z repertoáru (porov. NOVÁK, L. *Oskar Nebal v mých vzpomínkách*, s. 98). Je to nesprávna informácia, opereta sa v SND hrala aj za riaditeľskej éry O. Nedbala.



Operný súbor SND v roku 1931. Zľava zdola H. Bartošová, K. Nedbal, B. Vilím, M. Řezníčková, J. Blaho, K. Zavřel, J. Kunststadt, F. Hájek, Z. Ruth-Markov, K. Kubla, M. Peršlová, A. Flögl. Foto Archív Slovenského národného divadla.

učiniť tím spíš, čím väčší mohol mať jistotu, že prípadnou premírou nákladů bude moci kryť z prebytku operety.<sup>12</sup> Tému, že Drašar, ktorý pri uvádzaní operety nemal zábrany siahť po umelecky bezcenných kusoch revuálneho typu (na rozdiel od O. Nedbala, ktorý uvádzal klasickú operetu), prechovával rešpekt k vysokému umeniu, potvrdzuje skutočnosť, že keď v dôsledku poklesu subvencií hrozilo ukončenie cyklu symfonických koncertov organizovaných Osvetovým zväzom pre Slovensko<sup>13</sup>, ktoré priamym prenosom z koncertných sál vládnej budovy alebo mestskej Reduty vysielala bratislavská filiálka Československého rozhlasu (dirigovanie týchto koncertov prebral K. Nedbal po zosnulom O. Nedbalovi), Drašar ich zaradil do programu SND.

Pre K. Nedbala znamenala dramaturgia viac, než len zostavenie repertoáru – bola starostlivo plánovaným a koncepčným umeleckým programom. Tento bod jeho umeleckého svetonázoru nadobudol jasné kontúry už počas pôsobenia v Olomouci, ktoré s odstupom času – napriek tomu, že tu nevládli také priaznivé vonkajšie

<sup>12</sup> NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*, s. 248.

<sup>13</sup> Zasluhou O. Nedbala vznikla v Bratislave inštitúcia stálych symfonických koncertov usporadúvaných Osvetovým zväzom pre Slovensko. Počas štyroch rokov dirigoval O. Nedbal 29 koncertov, medzi nimi aj cyklus Beethovenových symfónií pri príležitosti 100. výročia úmrtia skladateľa. Porov. BUCHNER, Alexandr. *Oskar Nedbal. Soupis pozůstalosti*. Praha : Národní muzeum v Praze, 1964, s. 31.

pracovné podmienky, aké neskôr zažil v Bratislave<sup>14</sup> – hodnotil ako najnaplnenejšie roky svojho profesionálneho života. „Jediná věc, které jsem v Olomouci litoval, bylo to, že vzhledem k této fluktuaci [spevákovi] nikdy nebylo možno stanovit dramaturgický plán předem, takže se od sezóny k sezóně vlastně improvisovalo. Snažil jsem se sice v dalších obdobích doplnit mezery, ale i při vši pestrosti a rozloze operního repertoáru nepodařilo se mi za sedm let mého olomouckého působení docílit úspěšné rovnováhy. Nechybělo sice vlastně nic než Gluck<sup>15</sup> a opera předgluckovská, ale těžko jsem nesl, že poměrně málo byli zastoupeni Rusové. (...)“<sup>16</sup> Aj pri ambiciózných predstavách o optimálnom dramaturgickom pláne ostával Nedbal realitom vychádzajúcim z predpokladov, ktoré mal k dispozícii, z kvalít a spevácko-hereckého potenciálu súboru: „Co platný nejkrásnější dramaturgický plán, nezdaří-li se realizovati jej s úspěchem, který zůstane přece jen posledním argumentem všeho dosavadního počínání.“<sup>17</sup>

V Bratislave sa K. Nedbal mohol oprieť o kvalitný a v porovnaní s Olomoucom aj stabilný súbor. Dramaturgiu tohto obdobia profilovali významné diela klasickej opernej literatúry, ktorej os tvorili dirigentom obdivovaní skladatelia Wolfgang Amadeus Mozart a Bedřich Smetana, i ním správne definovaní (v tom čase ešte žijúci a tvoriaci) klasici 20. storočia Leoš Janáček a Richard Strauss. V rokoch 1929 – 1933 uviedla opera päť najhranejších Mozartových titulov (*Únos zo serailu*, *Figarova svadba*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Čarovná flauta*): podobný mozartovský cyklus sa v SND doposiaľ neopakoval. V jubilejnom smetanovskom roku 1934 sa zase na plagát dostalo všetkých osem skladateľových diel. Leoš Janáček bol zastúpený *Jej pastorkyňou*, *Káťou Kabanovou*, *Líškou Bystroušskou* a operným epilógom *Z mŕtveho domu*, Richard Strauss *Elektrou*<sup>18</sup>, *Salome*, *Gavalierom s ružou* a *Ariadnou na Naxe*. O hlbokom záujme Nedbala o týchto autorov svedčí aj fakt, že väčšinu ich diel naštudoval osobne, pričom napríklad z talianskeho repertoáru (v tridsiatych rokoch boli v repertoári dve desiatky talianskych oper, plniace najmä úlohu kasových titulov), dirigoval jedinú: Verdiho labutiú pieseň *Falstaffa*, výnimočné vyústenie autorovej kompozičnej cesty, smerujúcej od virtuóznej sólistickej opery k prekomponovanému ansámblovému tvaru.<sup>19</sup> V Nedbalovej umeleckej orientácii sa tak zrkadlí vnímanie českej hudobnej estetiky, ktorá svoj vzťah k opere formovala takmer výlučne z wagnerovských pozícií, považujúc taliansku belcantovú operu za samoučelnú manieru a veristické diela za ústupok lacnému vkusu publika. Sám Nedbal ako umelecký šéf pristupoval k talianskemu repertoáru s kritickou selektívnosťou, zaraďujúc do programu prednostne tie diela, kde sa do popredia dostáva hudobná dráma (popri *Falstaffovi* tiež Verdiho

<sup>14</sup> Olomoucké divadlo fungovalo na báze častých zájazdov, navyše tu – ako je to obvyklé na menších oblasťných scénach – dochádzalo k vysokej fluktuácii interpretov, z ktorých talentovanejší nachádzali uplatnenie na významnejších scénach, tí menej talentovaní zase odchádzali k iným povolaniam.

<sup>15</sup> Túto dramaturgickú ambíciu si K. Nedbal v Bratislave naplnil: v sezóne 1930/1931 uviedlo SND po prvýkrát vo svojej existencii Gluckovu operu *Orfeus a Eurydika* (hud. naštudovanie K. Nedbal, réžia B. Vilím).

<sup>16</sup> NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*, s. 178.

<sup>17</sup> Cit. podľa nepublikovaného rukopisu Jaroslava Čičátky o histórii divadla v Olomouci, ktorý sa odvoláva na Nedbalov článok *Naše opera 1926/27* zverejnený vo výročnej správe 1925/26. Zdroj: Vlastivědné muzeum v Olomouci, Historický archiv Vlastivědného muzea v Olomouci, fond J. Čičátky, kartón 1.

<sup>18</sup> Toto dielo považoval za „jednu z nejvyšších met svého oboru.“ Porov. NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*, s. 189.

<sup>19</sup> *Falstaff* očaril Nedbala už v roku 1925, keď v milánskom Teatre alla Scala navštívil predstavenie dirigované Arturovom Toscaninim. Porov. NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*, s. 181.

*Simon Boccanegra*, *Don Carlos* a *Otello*, z Rossiniho tvorby *Viliam Tell* – dodnes jediné uvedenie vážneho opusu autora, ktorý je na Slovensku vnímaný takmer jednoznačne ako skladateľ komických opier, na našich javiskách).

Popri systematickom pestovaní diela spomenutej štvorice autorov sa K. Nedbal prejavoval ako umelecký šéf ústretový súdobej opernej tvorbe. V jeho ére uviedlo SND viacero operných noviniiek. Niektoré z nich zmietol súd času (napr. operu rumunského skladateľa Nottaru *Na veľkej ceste*, diela juhoslovanských autorov Hrističa – *Súmrak*, Širola – *Dúbrovnícke fašiangy*, Dobroniča – *Vdova Rošlinka*, dielo flámskeho skladateľa Lilienu *Beatrys*), inscenovanie iných zapísalo bratislavskú operu do medzinárodného historického kontextu. K takým patria najmä česko-slovenská premiéra Prokofievovej *Lásky ku trom pomarančom* (1931) a po Štokholme druhé zahraničné javiskové uvedenie Šostakovičovej *Ruskej lady Macbeth* (1935). Dôkazom Nedbalovej rozhladenosti a zorientovanosti bolo pohotové a inscenačne vynikajúce uvedenie Roccovho *Dibuka* (1937) len tri roky po jeho víťazstve v skladateľskom konkurze milánskeho Teatra alla Scala, či jedno z prvých naštudovaní Zemlinského *Kriedového kruhu*. Tak uvádzanie operných noviniiek, ako aj presadzovanie popísaného umeleckého programu v oblasti klasickej opery, ktoré málo dbalo na preferencie slovensko-česko-nemecko-maďarského publika, zjednocujúceho sa v preferencii známych evergreenov, si mohol K. Nedbal dovoliť vďaka podpore a finančnému krytiu A. Drašara.<sup>20</sup> Svedčí o tom nielen Nedbalovo svedectvo v citovaných memoároch, ale aj porovnanie počtu repríz pri náročnejších a „diváckych“ tituloch, či dobové kritiky referujúce o poloprázdnom hľadisku napríklad pri premiére – doposiaľ jediného – naštudovania Wagnerovho *Tristana a Isoldy* s Gunnarom Graarudom a Rose Merkerovou.

Hostovania zahraničných umelcov, neraz naozaj svetového mena, neboli v SND tých rokov ničím zriedkavým. Spomenuli sme, že už v ére O. Nedbala, na základe bohatých medzinárodných kontaktov tejto uznávanej dirigentskej osobnosti, vystupovali v Bratislave poprední operní interpreti a dirigenti. Vstup SND do stredoeurópskeho operno-divadelného kontextu pokračoval aj v tridsiatych rokoch minulého storočia. Podľa slov K. Nedbala, skúsený podnikateľ Drašar vnímal hlad obecnstva po neopozeraných tvárach a neopočúvaných hlasoch už v ich spoločnej olomouckej ére: „Drašar vedel príliš dobre, že divadlo bez stále udržiavaného a nově oživovaného zájmu obecnstva stráca všechen svoj smysl, neboť na rozdíl od jiných umění musí zde reakce na vykonanou práci být okamžitá a bezprostřední, a že nejjistějším prostředkem k tomu jest účast vynikajících hostů, kteří dílům známým z domácího provedení mohou propůjčit novou přitažlivost.“<sup>21</sup> Vzhľadom na viacnárrodné zloženie bratislavského publika, popri Slovákoch a Čechoch tvorenou aj občanmi nemeckej a maďarskej národnosti, bolo pozývanie hosťujúcich spevákov, ktorých mená diváci poznali z viedenských a budapeštianskych novín, dôležitým predpokladom hospodárskeho úspechu divadla.

<sup>20</sup> Motív opakovaného zdôrazňovania pozitívneho zástoja Drašara na profilovaní výnimočnej éry tridsiatych rokov pramení najmä v skutočnosti, že dobová kritika (vrátane rozhladeného, v mnohých ohľadoch priam vizionárskeho Ivana Balla) ho prezentuje jednostranne negatívne, ako nekritickeho protežátora operety, ktorá uberala priestor i obecnstvu náročnejším divadelným druhom. Na podobný tón nadviazala socialistická historiografia, nazerajúca na Drašara ako na buržoázneho podnikateľa.

<sup>21</sup> NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*, s. 153.

V sezónach 1928 – 1938 tak v SND hosťovali prominentné sólistické osobnosti z radov svetových hviezd, významných sólistov Viedenskej štátnej opery aj českých sólistov pôsobiacich na svetových javiskách: sopranistky Suzanne Hedouin, Ada Sari, Maria Néméth, Zinka Kunc-Milanov, Rose Pauly, Jarmila Novotná, tenoristi Gunnar Graarud, Richard Tauber, Alfred Piccaver, Otakar Mařák, Anton Dermota, barytonisti Alfred Jerger, Sándor Svéd, basisti Fjodor Šaljapin, Karl Norbert-Novotný, Vilém Zítek, Pavel Ludikar a ďalší. V roku 1929 tu svoje diela *Elektra* a *Gavalier s ružou* dirigoval Richard Strauss, o dva roky neskôr Wilhelm Kienzl svoju *Pieseň hôr*, v roku 1932 významný taliansky dirigent Arturo Lucon Pucciniho *Bohému*. Kontakt Bratislavy s Viedňou sa uskutočňoval aj v opačnom smere. Prvý zájazd súboru do Viedne zorganizoval už O. Nedbal v roku 1925. K. Nedbal pestoval kontakty so susednou opernou metropolou systematicky: Súbor SND každoročne vystupoval vo viedenskom Stadttheater, Raymund-Theater alebo vo Volksoper, ktorá recipročne pravidelne účinkovala v Bratislave. Medzi vyvezenými titulmi figuruje napríklad *Zlatý kohútik* Nikolaja Rimského-Korsakova, vôbec prvé uvedenie tohto diela na viedenskom javisku. Bratislavské snaženia neostali nepovšimnuté, významnejšie operné premiéry SND tridsiatych rokov reflektovali pražskí a viedenský kritici.

Na vysokej interpretačnej úrovni sa stabilizoval sólistický súbor. K. Nedbal venoval vokálnej zložke mimoriadnu pozornosť, keďže bol založením – na rozdiel od strýka Oskara – čistokrvným operným dirigentom. K umelcom angažovaným O. Nedbalom pribudli v tridsiatych rokoch 20. storočia ďalšie osobnosti: Arnold Flögl, Milada Formanová, Marie Řezníčková, Jaroslav Jaroš, Karel Zavřel. Postupne sa začínajú uplatňovať i prví slovenskí absolventi Hudobnej a dramatickej akadémie, žiaci pedagóga takmer celej prvej generácie operných spevákov Josefa Egema: Nelly Bakošová, Štefan Hoza, Margita Česányiová, Zita Frešová, Žofia Napravilová, Mária Kišonová-Hubová. Pritom však treba pravdivo pomenovať fakt, že vedenie SND týchto rokov sa k slovenským vokálnym talentom nestavalo príliš ústretovo. K. Nedbal, ktorého primárnou ambíciou nebolo budovanie slovenskej opernej profesionality, ale vytvorenie súboru schopného úspešne obstáť v česko-slovenskej konfrontácii, sa spoliehal na overených interpretov.<sup>22</sup> Egemovým absolventom z Akadémie (s výnimkou dostatočne skúsených, ešte O. Nedbalom angažovaných H. Bartošovej a J. Blahu, či Ž. Napravilovej, ktorá po troch bratislavských sezónach odišla do pražského Národného divadla) dával skôr okrajové príležitosti. Najvýraznejším príkladom Nedbalovej malej dôvery voči slovenským spevákom je úvod kariéry zrejme najpozoruhodnejšieho sopránového zjavu v histórii nášho operného divadla, neskoršej dramatickej primadony Margity Česányiovej, ktorá počas celej medzivojnovkej éry spievala iba operetu. Podprahovo ospravedlňujúci podtón poznámky K. Nedbala, ktorú tento umelec, nemajúci v úcte „lahkonohú múzu“, venoval Česányiovej operetným začiatkom, dovoľuje domnievať sa, že si bol svojho nedostatočného odhadu speváčkinho potenciálu s odstupom času vedomý: „Je to [opereta, pozn. aut.] cesta, na niž se nemusí hledět, jak se obyčejně děje, s nedůvěrou, neboť u mladých pěvců uvolňuje herecký projev a utvrzuje jevišt-

<sup>22</sup> O tejto Nedbalovej črte hovorí aj Jaroslav Blahu v texte, ktorý je súčasťou biografie Anny Hrušovskej. Porov. MALATINCOVÁ, Eva – KULOVÁ, Dora. *Anna Hrušovská*. Bratislava : Divadelný ústav Bratislava a Cirkevné konzervatórium Bratislava, 2012, s. 113.



ní jistotu. Po této cestě k svým wagnerovským a straussovským postavám kráčela i Marie Jeritzová.<sup>23</sup>

S K. Nedbalom sa spája nielen nový – koncepcný a systematický – prístup k opernej dramaturgii, ale aj prvý významný krok k zdivadelneniu slovenskej operno-inscenačnej praxe. Nedbal nebol iba skvelým muzikantom a dirigentom, ale predovšetkým široko rozhladeným, progresívne založeným a otvoreným umelcom. Jeho memoáre svedčia o hlbokom záujme o divadlo: nachádzajú sa v nich priliehavé opisy režijnej práce jeho kolegov na českých a slovenských scénach, pri spomienkach na viacsúborové divadlá nereferuje len o ich opernom telese, ale venuje sa aj pôsobeniu činoherných zložiek, pri hodnotení operných spevákov popri ich vokálno-technických a interpretačných dispozíciách zohľadňuje tiež herecký potenciál.

Kvantitatívne najproduktívnejším tvorcom Nedbalovej éry v SND bol Bohuš Vilím<sup>24</sup>, s ktorého menom sa spájajú aj prvé sezóny existencie SND, vyplnené inscenáciami z repertoáru Východočeskej divadelnej spoločnosti Bedřicha Jeřábka (o. i. režíroval otváracie predstavenie SND, Smetanovu *Hubičku*). K. Nedbal ho spoznal ako operetného mladokomika počas svojho krátkeho pôsobenia v divadle v Plzni (1914), ich cesty sa stretli v Olomouci (1922 – 1928) a napokon strávili desať spoločných sezón v bratislavskej opere. Šestnásť rokov intenzívnej profesionálnej spolupráce dáva vysoký kredit Nedbalovmu hodnoteniu Vilímovho režisérského vývinu: „Projektoval veľkou a prízpůsobivou režisérskou inteligenci, zvlášť keď sa na častých zájazdch jednalo o to, jak při primitivně vybavené scéně vyřešit svízelnou situaci vtipným a duchapřítomným způsobem. Měl i dosti pokrokový postoj jako režisér, než ustrnul na věčně obměňovaném a sterilním klišé své poslední bratislavské perrody.“<sup>25</sup> Podobné vnímanie Vilíma môžeme sledovať aj v článkoch najreferenčnejšieho operného kritika medzivojnového obdobia Ivana Ballu: V úvodnej fáze Vilímovho bratislavského pôsobenia sa k nemu stal ústretovo a žičlivo, vítajúc presadzovanie profesionálnych princípov do dovtedajšej aranžérskej náhodnosti javiskovej praxe, no neskôr čoraz viac namietal voči šablónovitosti a stereotypu jeho režisérského prístupu. Popri rutinérstve bolo najzreteľnejším nedostatkom Vilímových inscenácií nadhodnocovanie funkcie detailov – zväčša prvoplánových, ilustratívnych, nezriedka až hrubozrných – na úkor javiskového celku. V galérii jeho prác tridsiatych rokov zaujímajú popredné miesto inscenácie diel, ktoré patria k najvýznamnejším dramaturgickým činom Nedbalovej éry: československá premiéra Prokofievovej *Lásky ku trom pomarančom* (odvtedy na slovenských javiskách nezaznela) a Verdiho *Falstaff* (od tohto uvedenia absentoval v SND takmer sedem decénií, až do roku 1999<sup>26</sup>). Menované inscenácie Vilím vytvoril v spolupráci s Jánom Ladvenicom, pričom práve výtvarníkov vklad určil základnú koncepciu predstavenia, maľovaný prospekt a sufity pestrých farieb a nepravidelných tvarov vzbudzovali zdanie modernosti.

Kým v prípade B. Vilíma vzbudzuje rešpekt najmä kvantita vytvorených inscenácií (v tomto duchu je koncipované aj heslo v EDUSE: úctyhodný výpočet produk-

<sup>23</sup> NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*, s. 235.

<sup>24</sup> Bohuš Vilím pôsobil v SND ako operný režisér v rokoch 1928 – 1953.

<sup>25</sup> NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*, s. 81.

<sup>26</sup> Medzi týmito dvomi bratislavskými inscenáciami pozostáva slovenská interpretačná tradícia Verdiho posledného operného opusu už len z jediného uvedenia diela, v roku 1978 v Opere Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici.

cíí bez zmienky o umeleckom rukopise), u ďalšieho profilujúceho tvorcu, Viktora Šulca, je pomer opačný. Šéf Českej činohry SND vytvoril ako hosť sesterského súboru len šesť operných inscenácií, každá z nich sa však zapísala do histórie Opery SND ako syntetický divadelný tvar prerastajúci rámec prvoplánovej ilustrácie. Prvou z nich bol Gounodov *Faust a Margaréta* (1934), v ktorom sa jeho operno-režisérsky génius ešte neprejavil v takej miere, ako v neskorších inscenáciách, no už tu prekročil štandardy dobovej praxe plastickým hereckým vedením postáv, pointovaním mizanscén a tiež dramaticko-významovým nasvecovaním scény (konštantná črta Šulcovho rukopisu), ktorá kombinovala iluzívne kulisy s antiiluzívnymi praktikáblami. O dva mesiace po opernom krste premiéroval Šulc svoju druhú opernú inscenáciu, *Kriedový kruh* od súdobého rakúskeho skladateľa A. Zemlinského. Išlo o jednu z úspešných Nedbalových dramaturgických akvizícií v oblasti absolútnych operných novínok – predstavenie, v Bratislave uvedené za prítomnosti skladateľa, bol jednou z prvých inscenácií hodnotného diela len rok po jeho svetovej premiére v Zürichu. Námet opery, vychádzajúci zo starej čínskej rozprávky a popri príbehu lásky nesúci aj sociálny moment, bol bratislavskému obecnstvu známy z nedávnej inscenácie dramatickej predlohy opery, divadelnej hry nemeckého spisovateľa Klambunda<sup>27</sup>. Opäť je to I. Ballo, z ktorého kritiky – vyčnievajúcej medzi referenciami jeho kolegov, málo hovoriacimi o divadelnej zložke inscenácie – môžeme abstrahovať podstatu Šulcovho prínosu pre slovenské operné divadlo. U režiséra prichádzajúceho z činohry vyzdvihol na prvom mieste harmóniu s tempom a rytmom hudobného pásma, „(...) nikde sa nedávajúc zviať k 'vyhrávaníu' hudobných detailov a idúc všade za prostotou, úspornosťou a odhmotnením mimiky a pohybu, i tu dômyselne vkomponovaného v priestor.“<sup>28</sup> Čo sa týka významovej hierarchizácie, Šulc bol pravým opakom Vilíma – detaily dôsledne podriaďoval celku. Aj Ballo ocenil, „(...) s akým taktom režia vyzdvihovala, čo je v dejí dôležité, ako stávala na scénu postavy určito a predsa jemne profilované, ako v ich kontrapozíciách vedela pri všetkej žiaducej ostrosti udržať základné ladenie celkové.“<sup>29</sup> K. Nedbal v memoároch na margo tejto inscenácie napísal: „Bylo malým zázrakem, jak sugestivně se mu [Šulcovi] ze starého dekoračního fundu, zalitého kouzelnou hrou světél, podařilo inscenovat Zemlinského *Křídový kruh*.“<sup>30</sup>

Na *Kriedovom kruhu* Šulc ešte spolupracoval s J. Ladvenicom, na nasledujúcich troch sa už podieľal jeho o generáciu mladší spriaznenec František Tröster, pôvodným vzdelaním architekt. V ich spoločných prácach sa spojili Tröstrova inklinácia k francúzskemu umeniu a Šulcova ideová spätosť s nemeckým expresionizmom i jeho zorientovanosť v sovietskom avantgardnom divadle. V roku 1935 v článku *Lžitvary a kritický plyš* objasnil Šulc ich estetické preferencie: „(...) jde nám o oproštění od iluzionistických a statických prostředků naturalistického divadla (...) chceme dospět k prostředkům konstruktivním a dynamickým. Nechceme již kaširované předmety a nahrazujeme je předmety kovovými.“<sup>31</sup> Túto ideu mohol Šulc naplňať aj vďaka

<sup>27</sup> Pseudonym, občianske meno Alfred Henschke.

<sup>28</sup> BALLO, Ivan. Alexander Zemlinsky, *Kriedový kruh*. In *Slovenský denník*, 1934, roč. 17, č. 272, s. 5, 29. 11. 1934.

<sup>29</sup> Tamže.

<sup>30</sup> NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*, s. 239

<sup>31</sup> ŠULC, Viktor. *Lžitvary a kritický plyš*. In *Robotnické noviny*, 17. 5. 1935. Cit. podľa LAJCHA, Ladislav. *Predojoňová Bratislava a František Tröster (1934 – 1937)*. Sympozium ke 100. výročiu narodení prof. arch.

tomu, že sa v roku 1934 uskutočnila výrazná rekonštrukcia javiska SND. Bola nainštalovaná točna, bodové reflektory, projekčná a zvuková aparátúra – technické prostriedky, ktoré sa stali neoddeliteľnou súčasťou Šulcových/Trösterových inscenácií.

Prvou spoločnou opernou prácou tímu Šulc/Tröster boli Offenbachove *Hoffmanove rozprávky* (1935). Zo správy v Slovenskej republike možno dedukovať, že Šulc – v zmysle režisérskeho princípu sledujúceho celistvosť koncepcie – zjednotil príbeh Hoffmanna, v ktorom sa prepletajú jeho spomienky na tri životné lásky (Olympia, Giulietta, Antonia), uvedením scény krčmy s rozprávajúcim Hoffmannom pred každým obrazom, „(...) takže sa stávajú jednotným vyrovnaným celkom, kde obraz k krčmy si presvedčivo uvedomujeme ako základnú scénu celej opery.“<sup>32</sup> V tejto inscenácii sa naplno prejavilo Trösterovo architektonické zázemie, jeho kinetické chápanie priestoru i presvedčenie o dramatickej funkcii scénografie, pretavujúce sa napríklad v použití zrkadlového skla ako materiálu, ktorý napomáha dynamike a umocňuje premenlivosť nálady jednotlivých javiskových akcií. V scénickej kantáte Alexandra Moyzesa *Svätopluk* (1935) na slová Jána Hollého nerekonštruovali dobové reálie, scénu komponovali zo schodísk, pódii a vztýčených žrdí. Rovnako v *Ruskej lady Macbeth*, inscenácii, ktorá vzbudila vzrušenie v odborných kruhoch predovšetkým samotným faktom uvedenia diela, ale tiež skvelým Nedbalovým hudobným naštudovaním, pokračoval estetický program progresívneho inscenačného tímu. „Doma i v cizině bylo po zásluze vysoce oceněno harmonické řešení scénických problémů, které blahodárně zušlechťovalo naturalistické tendence díla.“<sup>33</sup>

Zrejme najväčšiu polemiku vzbudili Šulc a Tröster koncepciou Beethovenovho *Fidelia* (1936)<sup>34</sup>. V pamäti obecnstva ešte žila predchádzajúca, realisticky dekorovaná podoba B. Vilíma a J. Ladvenicu. Šulcova inscenácia, premiérovaná na prahu tragických vojnových udalostí, mala vyššiu ambíciu a poslanie, než idylicky predostrieť príbeh vernej manželskej lásky. Jeho divadlo bolo divadlom myšlienkového angažovaným, apelatívnym, varujúcim. „Režisér mužne odpovedal na výzvu doby: cítil sa ňou byť ohrozený práve tak, ako emigrujúci nemeckí židovskí divadelníci.“<sup>35</sup> Táto odpoveď dobe sa pretavila v čistom dramatickom tvare a jasne rytmizovanom priestore. V zlomenom, zrútenom antickom stĺpe, ktorý dominoval javisku, symbolizovali tvorcovia úpadok civilizácie a marazmus hodnôt, kovové stĺpiky s ovinutými ostatnými drôtmami vizionársky anticipovali čas budúceho vraždenia. „Všetko, čo bolo dookola, obrovský kubus múrov, šialenosť večnej tmy, doklady umierania, to všetko malo Florestana, nevinne a záludne väzneného, zlomiť a pridusiť.“<sup>36</sup> Záver opery zrkadlil Šulcovu ideovú orientáciu: oslobodení väzni s mávajúcimi červenými zástavami odkazovali na masové revolučné manifestácie. Nikdy predtým nevyvolala operná inscenácia takú vášnivú polemiku. Skutočnosť, že ústretové a chápujúce hlasy u kritiky prevládli nad tými, ktoré inscenáciu označili za „protibeethovenovskú“ a volali

Františka Tröster. Praha, 29. 11. 2004. Dostupné na <http://host.divadlo.cz/frantisek.troster/symp/lajcha.pdf> (Cit. 16. 9. 2014).

<sup>32</sup> fis. Novo vypravené Hoffmanove poviedky. In *Slovenská republika*, 1935, roč. 6, č. 84, 5. 3. 1935.

<sup>33</sup> NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*, s. 239.

<sup>34</sup> František Tröster získal za scénické návrhy k *Fideliovi* Grand Prix na Svetovej výstave v Paríži. Na VI. trienále v Miláne získal Zlatú medailu za návrhy k Moyzesovmu *Svätoplukovi* a Offenbachovým *Hoffmannovým rozprávkam*.

<sup>35</sup> LAJCHA, Ladislav. *Predvojnová Bratislava a František Tröster (1934 – 1937)*.

<sup>36</sup> jš (HOŘEJŠ, Antonín). L. van Beethoven: Fidelio. In *Robotnické noviny*, 1936, roč. 33, č. 53, s. 3, 3. 3. 1936.

po návrate k tradičným postupom (Gejza Koričánsky, Slovák), svedčia o otvorenosti slovenskej odbornej obce, hoc aj svoj pozitívny dojem málokedy dokázala podložiť argumentmi a popismi, ktoré by dnešným bádateľom uľahčili prácu pri rekonštrukcii profilových inscenácií tridsiatych rokov, takže im často neostáva iné, než sa opierať o scénické návrhy a (chudobnú) fotografickú dokumentáciu. Omnoho viac sa z kritik dozvedáme o hudobnej zložke predstavení – v prípade *Fidelia* o pozoruhodnom, bez výhrad a jednohlasne prijatom naštudovaní Karla Nedbala.

O tom, že Šulc svojím programom progresívneho operného divadla zasial života-schopné semienko do vnímania slovenskej odbornej obce, svedčí aj recenzia Rocco-vo *Dibuka* v Slovenských zvestiach, netradične začínajúca hodnotením divadelnej, nie hudobnej zložky predstavenia. Autor jednoznačne pomenúva „moderné tendencie, smerujúce k premene farebných kulís, teatrálnych gest a rôznych iluzionistických efektov zdobiacich operu, na živý javištný útvar“<sup>37</sup>, považujúc *Dibuka*, ktorého po-etika nadviazala na *Ruskú lady Macbeth*, za dôkaz, „(...) akú veľkú dôležitosť treba klásť nekompromisnému požiadavku novotárskeho experimentu. Myslíme tu na istú kontinuitu sústavnej propagácie nového a uvedomelého premeňovania javištných rozmerov, ako aj vymaňovanie herca a speváka zo strnulých a neemotívnych pohybov.“<sup>38</sup> Na tejto inscenácii Šulc spolupracoval s Františkom Zelenkom, dielo hudobne naštu-doval Z. Folprecht.

Epilógom Šulcovho krátkeho, no významom nedoceneniteľného vstupu do sloven-ského operného divadla, bola Mozartova *Čarovná flauta* (hud. naštudovanie K. Nedbal, scéna plzenský výtvarník S. Kutner). „Šulc – činoherný režisér i naslovovzatý a dôkladne osvedčený režisér operný – má silu precítiť dielo divadelne, nájsť v ňom divadelné hodnoty, uplatniť ich, sústrediť herca a speváka na hru a diváka na scénu. Činohra bola mu školou, ktorá opernej réžii len prospieva“<sup>39</sup>, napísal kritik Robotníckych novín Antonín Hořejš. Šulcova/Kutnerova *Čarovná flauta* sa od predchádzajú-cích podôb Mozartovho singspielu odlišovala jednoduchou výpravou s jednotným pôdorysom, decentnou farebnosťou, výrazovou úspornosťou, poetizáciou priestoru jemnou hrou svetiel a tieňov, i dôslednou hereckou prácou, ktorá sa odrazila nielen u sólistov, ale aj pri zborovom telese, vystupujúcom v geometricky presných líniách.

Bratislavskú éru režiséra, ktorý sa vyhýbal dekoratívnej opisnosti a svoje apela-tívne posolstvá vyjadroval dramatickou skratkou či výstižným náznakom, umelca, ktorý dokázal zaujať i tam, kde operná inscenácia „(...) obvykle unavovala a kde sa počúvala vlastne len hudba a na to ostatné sa hľadelo ako na prídavok a vynútené zlo“<sup>40</sup>, ukončili necelý rok po premiére *Čarovnej flauty* politické udalosti. S odstupom času možno jeho krátke no intenzívne pôsobenie v Opere SND pomenovať ako prvý – a na dlho posledný – kontakt slovenského operného divadla s progresívnymi eu-rópskymi inscenačnými trendmi. Priority tvorcov nasledujúcej éry vojnovaj Slovenskej republiky sa presunuli na budovanie slovenského ansámbľu a preklad operných libriet do slovenského jazyka.

<sup>37</sup> M. P. Premiéra „Dibuka“. In *Slovenské zvesti*, 1937, roč. 2, č. 75, s. 6, 18. 4. 1937.

<sup>38</sup> Tamže.

<sup>39</sup> ěš (HOŘEJŠ, Antonín). Kúzelná flauta v novom naštudovaní. In *Robotnické noviny*, 1938, roč. 35, č. 9, s. 3, 13. 1. 1938.

<sup>40</sup> Tamže.

Rovnako ako V. Šulca sa odchod českých umelcov zo Slovenska na jeseň 1938 dotkol aj umeleckého šéfa K. Nedbala. Svoje posledné bratislavské predstavenie, Smetanovo *Tajomstvo*, dirigoval 28. októbra 1938, v deň dvadsiateho výročia vzniku Československa (už bez významu štátneho sviatku), ktorý bol zároveň dňom jeho päťdesiatych narodenín.

#### NOTES ON THE SHAPING OF THE SLOVAK NATIONAL THEATRE OPERA IN THE INTERWAR PERIOD

**Michaela MOJŽIŠOVÁ**

This article deals with the shaping of the opera company of the Slovak National Theatre in the interwar period. Its main focus is on the characteristics of Karel Nedbal's era (1928 – 1938), but neither does it ignore the contribution of his predecessor Oskar Nedbal, who, besides other things, improved the quality of the opera orchestra in Bratislava and helped the Slovak National Theatre establish relations with similar institutions abroad. The ten years of Karel Nedbal's work, which theatre scholars consider one of the most significant eras in the theatre's nearly one hundred years' history, are characterised in terms of dramaturgy, staging and music and vocal production. The article confronts facts that have been published several times elsewhere with the opinions and views that Karel Nedbal expressed especially in his memoirs *Půl století s českou operou* (Half a Century with Czech Opera).

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