

SÚČASNÁ OPERNÁ TVORBA V REPERTOÁRI SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO DIVADLA V 60. ROKOCH 20. STOROČIA



MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá nárastom uvádzania modernej opernej tvorby v Slovenskom národnom divadle v šesťdesiatych rokoch 20. storočia. Autorka ho interpretuje nielen ako snahu dramaturgie spestriť tradičný repertoár, ale najmä ako ambíciu aplikovať v inscenačnej opernej praxi modernejšie divadelné poetiky. Keďže na Slovensku v tom čase neexistovala skúsenosť s aktualizáciou klasických operných diel v zmysle „režisérskeho divadla“, za najreálnejšiu cestu vedúcu k zdívdavaniu opery sa považovalo inscenovanie tvorby 20. storočia. Štúdia zároveň poukazuje na sociálnu motiváciu tohto zámeru: snahu o oslovenie nového, pokrokového orientovaného publika, ktoré by vytvorilo pendant k konvenčne orientovanému obecnstvu, primárne zameranému na hudobnú zložku operných inscenácií.

Kľúčové slová: Slovenské národné divadlo, opera 20. storočia, slovenská operná tvorba

Z hľadiska uvádzania súčasnej tvorby, ktoré je považované za jeden z dôležitých znakov progresívnej dramaturgie, bolo výnimočnou etapou histórie Opery Slovenského národného divadla obdobie, keď stál na čele súboru Karel Nedbal (1928 – 1938). Počas jeho éry uviedlo SND viacero profilových titulov 20. storočia, niekoľko z nich dokonca v československých premiérach, krátko po ich prvých svetových uvedeniach (napr. Sergej Prokofiev: *Láska ku trom pomarančom*, 1931; Alexander Zemlinsky: *Kriedový kruh*, 1934; Dmitrij Šostakovič: *Ruská Lady Macbeth*, 1935; Lodovico Rocca: *Dibuk*, 1937).¹ Po rozbití Československej republiky v roku 1938 sa SND ocitlo v novej situácii. Z divadla odišlo mnoho českých umelcov, v dôsledku čoho bolo nutné dohľadať oklieštený vokálny aj orchestrálny súbor. So zmenou národnostného zloženia obyvateľov v Bratislave sa zásadným spôsobom zmenila tiež národnostná skladba obecnstva, v ktorom dovtedy slovenskí diváci tvorili minoritu. Prvoradými úlohami sa tak stalo poslovenčenie repertoáru a získanie nového publika. Dramaturgia nového obdobia sa koncentrovala najmä na populárny repertoár, takže náročnejšie opusy, vrátane diel 20. storočia, sa ocitli na periférii záujmu.

Vstup tvorby 20. storočia do dramaturgie Opery SND po 2. svetovej vojne sa spája s menom skladateľa Šimona Jurovského, ktorý stál na čele súboru od 1. 10. 1956 do svojej predčasnej smrti, 8. 11. 1963, pričom do 31. 12. 1960 bol zároveň aj dramaturgom opery. Jurovský študoval na prelome tridsiatych a štyridsiatych rokov kompozíciu na viedenskej Hochschule für Musik und darstellende Kunst u Josepha Marxa. Zrejme aj z tejto skutočnosti vyplynula jeho orientácia na hudbu 20. storočia, ktorá bola zrejme tak v umelcovej skladateľskej tvorbe, ako aj v jeho dramaturgickej a publikačnej

¹ Viac o uvádzaní opery 20. storočia v SND v medzivojnovom období pozri MOJŽIŠOVÁ, Michaela. Súdoba operná tvorba v repertoári SND 1920 – 1938. In *Slovenské divadlo*, 2015, roč. 63, č. 4, s. 357 – 376.

činnosti. Opera SND pod Jurovského vedením uviedla už na sklonku päťdesiatych rokov niekoľko významných titulov 20. storočia. Ideologické uvoľnenie po XX. zjazde Komunistickej strany Sovietskeho zväzu, búrajúce takmer desaťročie pretrvávajúce bariéry socialistického realizmu s jeho tvrdou kritikou „formalizmu“, sa premietlo do prvého slovenského uvedenia *Pelléasa a Mélisandy* v roku 1958 (potom trvalo takmer tri desaťročia, kým sa na slovenské javisko po prvýkrát dostalo iné prelomové dielo opery 20. storočia, Bergov *Wozzeck*) či Egkovho *Revízora* (1959), ktorý bol prvým uvedením súčasnej „západnej“, ešte donedávna odsudzovanej opery u nás (možno k jeho zaradeniu do dramaturgie pomohla aj klasická ruská literárna predloha).

Druhým, veľmi výrazným momentom „vpádu“ súčasnej tvorby do programu Opery SND, bola sezóna 1961/1962, keď funkciu dramaturga zastával Ján Szelepcsényi (1. 1. 1961 – 15. 11. 1962).² Ako však poukážeme v nasledujúcom texte, ambícia otvoriť priestor pre modernejšie divadelné poetiky, po ktorých volala aj odborná obec (Ladislav Čavojský, Marián Jurík, Zuzana Marczellová a i.), a zároveň vytvoriť príležitosť pre získanie nového, progresívne orientovaného diváka, sa z viacerých dôvodov nenaplnila. Tieto snahy boli o čosi úspešnejšie v druhej polovici sledovaného obdobia šesťdesiatych rokov, a to aj vďaka realisticky nastavenej dramaturgii Branislava Kriška. Tá ponúkala aspoň relatívne širšiemu spektru publika hudobne zrozumiteľné a príbehovo čitateľné diela, s ktorými sa dokázala na umelecky adekvátnej úrovni vysporiadať i režisérska zložka súboru (interní režiséri Miroslav Fischer, Július Gyermek, Branislav Kriška).

Opery so súčasnými námetmi

Rozmach uvádzania súčasnej tvorby, ktorý sa začal na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, nebol motivovaný len zámerom spestriť a osviežiť repertoár prvej slovenskej scény. Odrážala sa v ňom aj snaha o zdивadelnenie opery prostredníctvom diel vybočujúcich z preferovanej romanticko-veristickej línie, ktorá bola zafixovaná realisticko-popisným inscenačným klišé. Pritom nemožno opomenúť ani sociálny motív: úsilie vytrhnúť operu z područia publika, ktoré „si na predstavení starých melodických opier rado odmyslí javiskové konanie a oddáva sa len pôžitkom z krásnej hudby a občas aj pekného spevu“³. Keďže na Slovensku neexistovala skúsenosť s aktualizáciou klasických operných diel v zmysle „režisérskeho divadla“, za najreálnejší spôsob zvyšovania divadelných kvalít operných inscenácií a zároveň za cestu k získaniu nového, pokrokovu orientovaného publika sa považovalo inscenovanie tvorby 20. storočia. Slovom Šimona Jurovského z konferenčného referátu s názvom *O formovaní profilu opery SND* (12. 12. 1961): „Nemôžeme očakávať, že sa nám podarí vymodelovať tvár nového divadla zo starej hlíny. Je pochopiteľné, že ak sa režisér snaží o zosúčasnenie klasického diela, o súčasný výklad jeho myšlienky a aktualizáciu dramatických postupov, nemôže ho inšpirovať toto dielo natoľko ako opera s vyslovene dnešnou, súčasnou tematikou.“⁴

² Na Jána Szelepcsényiho nadviazal Igor Hrušovský (1. 1. 1963 – 31. 12. 1963). V rokoch 1964 – 1965 fungovala opera bez obsadeného postu dramaturga, od 1. 1. 1966 sa ním stal režisér Branislav Kriška.

³ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Poznámky o našej opere ako o divadle. In *Kultúrny život*, 1959, roč. 14, č. 36, s. 8, 5. 9. 1959.

⁴ JUROVSKÝ, Šimon. O formovaní profilu opery SND. In *Slovenská hudba*, 1962, roč. 5, č. 1, s. 10.

Túto myšlienku podporovali aj operní kritici a teoretici v celom generačnom spektre, hoci zrejme nie každý z nich s plným stotožnením. Najnekompromisnejším zástancom idey „opera ako divadlo“ bol mladý absolvent divadelnej vedy na VŠMU a pracovník oddelenia divadla a filmu v Ústave slovenskej literatúry SAV Ladislav Čavojský (1932 – 2014). V jednom z textov, ktoré začiatkom šesťdesiatych rokov publikoval v časopise *Kultúrny život*, píše: „Opera v našom prostredí nie je do tej miery schopná jasne a jednoznačne plniť ideovo-výchovné poslanie ako činohra. Musí však ideovému programu činohry aspoň pritakávať, nemôže sa stavať proti nemu. Niet pochybností o tom, že aj repertoár našej opery musí byť obrátený v programovej i inscenačnej zložke smerom k súčasnosti.“⁵ Obaja citovaní autori – kritik Ladislav Čavojský aj operný šéf Šimon Jurovský – vo svojich článkoch konštatujú, že súčasné námety je v opere ťažké hľadať. Následná skúsenosť s ich inscenovaním zároveň ukázala, aké náročné je sprostredkovať operný dej odohrávajúci sa v súčasnosti na prijateľnej divadelnej úrovni.

Prvý slovenský pokus o zhudobnenie súčasnej témy, opera Ladislava Holoubka *Rodina* (12. 11. 1960), priniesol kontroverzný výsledok. Libreto opery, ktorého autorom bol sám skladateľ, vzniklo prepracovaním hry Ilju Prachača *Domov je u nás*⁶, pochmúrneho obrazu vzťahových a etických problémov slovenskej vidieckej rodiny päťdesiatych rokov 20. storočia. V čase svojho vzniku bola Prachačova hra vnímaná ako novátorské dielo, búriace sa proti literatúre idealizujúcej vtedajšiu realitu občianskeho života. No kým sa konala premiéra Holoubkovej opery, osteň Prachačovej hry otupel a prevládali výčitky týkajúce sa „prevahy bolestítnstva nad progresívnou spoločenskou kritikou“⁷. Holoubkovo dielo podnietilo živú, emóciami nabitú diskusiu. V tlači prebehla výmena názorov medzi autorom opery a kritikom Ladislavom Čavojským, ktorý skladateľovi vytýkal prílišnú viazanosť na starú estetiku, naturalisticko-veristické princípy a zaužívanú vnútornú štruktúru hudobnej drámy (tá vyplynula aj z povahy samotnej literárnej predlohy). Štyri mesiace po premiére usporiadal Zväz skladateľov odbornú besedu o diele, ústiacu do diskusie o pôvodnej súčasnej tvorbe vo všeobecnosti. Rešerš najzaujímavejších myšlienok priniesol časopis *Kultúrny život*.⁸ Na stretnutí zaznelo viacero argumentov v prospech i neprospech *Rodiny*, pričom najvážnejšie výhrady smerovali k námetu a jeho libretistickému spracovaniu. V tejto súvislosti stojí za pozornosť téza muzikologičky Viery Donovalovej, ktorá vyslovila pochybnosť, či je najvhodnejšou predlohou pre operu práve dráma, ktorej ťažisko spočíva v dialógu. Upozornila na to, že divákovi aj pri najlepšej interpretácii uniká spievané slovo, preto operné dielo nesmie byť nadmerne zaťažené textom – prioritu pri vyjadrovaní myšlienok má hudba. Túto tézu o pár rokov neskôr v praxi rozvedie nastupujúca generácia skladateľov, najmä Juraj Beneš, ktorý bude so slovom v opere pracovať diametrálne odlišným, nedramatickým spôsobom. Čo sa týka zhudobňovania súčasných námetov, v tomto ohľade ostal Holoubkov čin osamotený: slovenskí autori v nasledujúcom období siahali po starších literárnych predlohách, prípadne po témach s nadčasovou ideou.

⁵ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Poznámky o našej opere ako o divadle. In *Kultúrny život*, 5. 9. 1959.

⁶ Na autora Ladislava Holoubka silne zapôsobilá jej inscenácia v činohre Štátneho divadla Košice v roku 1956, kde v tom čase pôsobil ako šéf opery.

⁷ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Príležitosť pre súbor. In *Kultúrny život*, roč. 15, č. 48, s. 9, 26. 11. 1960.

⁸ Viac o tejto diskusii pozri (kt). Hudobníci o Rodine. In *Kultúrny život*, roč. 16, č. 12, s. 8, 25. 3. 1961.



Ladislav Holoubek: *Rodina*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 12. 11. 1960. Réžia Karel Jernek, hudobné naštudovanie Ladislav Holoubek. Ľuba Baricová (Božena), Mária Kišonová-Hubová (Zuza Meliška). Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

Premiéra Holoubkovej *Rodiny* tesne predchádzala bratislavskému uvedeniu iného diela so súčasnou tematikou, poslednej opery ruského skladateľa Sergeja Prokofievu *Príbeh obyčajného človeka*, skomponovanej podľa rovnomenného románu Borisa Polevého. Jej pôvodná verzia mala premiéru 3. 12. 1948 v Kirovovom divadle v Leningrade. Po obvinení z formalizmu ju skladateľ prepracoval, no premiéry revidovanej verzie sa nedožil – tá sa odohrala až sedem rokov po jeho smrti, 7. 10. 1960 v moskovskom Veľkom divadle. Následne ju uviedlo pražské Národné divadlo (14. 4. 1961) a o pol roka neskôr aj bratislavské SND (6. 11. 1961). Z repertoárového hľadiska išlo teda o pohotový čin, no jeho realizácia stroskotala na vážnych dramaturgicko-inscenačných nedostatkoch. Bratislavskí inscenátori pracovali s moskovskou verziou diela (Pražania si pripravili vlastnú, v ktorej otvorili aj niektoré škrtky z pôvodnej verzie), ale podrobili ju ďalekosiahlym upravovateľským zásahom, ktoré podstatne zmenili tvar i myšlienku opery.

Centrom dramatického deja odohrávajúceho sa počas Veľkej vlasteneckej vojny je vnútorný psychologický proces letca Alexeja. Ten je podmienený interakciou s ďalšími postavami, ktorých plasticnosť a dejový význam však utrpeli spomínanými zásahmi. Ladislav Čavojský napísal: „Ani režisér (M. Fischer), ani dirigent (L. Holoubek) nepostrehli, (...) že hlavným nervom dramatického deja je tu vnútorný psychologický zápas hrdinov o návrat do života. Inscenátori škrtali všetko, čo podľa starých zvyklostí vraj brzdilo dejový spád, všetky tie ‚statické‘ miesta, ktoré sa nedali



Sergej Prokofiev: *Príbeh ozajstného človeka*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 6. 11. 1961. Réžia Miroslav Fischer, hudobné naštudovanie Ladislav Holoubek. Ján Hadraba (Komisár), Nina Hazuchová (Klaudija). Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

ilustrovať fyzickým konaním. (...) Ostalo iba torzo, obal bez myšlienky.“ Svoju kritiku Čavojský ukončil slovami, v ktorých sa zrkadlila jeho misia ohlasovateľa nového vnímania operného divadla: „Žiaľ, splnila sa aj v bratislavskej opere obava, vyjadrená I. Vojtěchom, že pri uvádzaní Prokofievovho operného diela na naše javiská sa asi nevyhneme konfliktu medzi novým, prenikavým prínosom skladateľovej tvorivej fantázie a medzi inscenačnou praxou. Stalo sa tak. Inscenátori vtesnávajú dielo do úzkych hraníc svojich naučených konvenčných postupov, a čo sa ta nevmeští, jednoducho odseknú. (...) Viac-menej zdarilé prispôsobenie nového obsahu vžitej opernej forme – to je výsledný dojem z bratislavskej inscenácie.“⁹

Nielen prísny a náročný Ladislav Čavojský, ani ostatní recenzenti – či už slovenskí alebo českí – bratislavskú úpravu neprijali. S negatívnou kritikou sa zároveň stretla aj režijno-výtvarná zložka inscenácie (réžia Miroslav Fischer, scéna Ján Hanák), napr. nadužívanie módných a pokrokovovo pôsobiacich projekcií, čím vzniklo zdanie, akoby sa príbeh odohrával v Alexejovom horúčkovitom sne. Mária J. Terrayová uzatvára svoju recenziu konštatovaním, že „bratislavská inscenácia ostala v slede javiskového života Prokofievovho *Príbehu ozajstného človeka* ochudobneným príspevkom“¹⁰.

⁹ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Vedel v umení načúvať dobe... In *Kultúrny život*, roč. 16, č. 47, s. 9, 25. 11. 1961.

¹⁰ TERRAYOVÁ, Mária J. „Príbeh ozajstného človeka“ v opere SND. In *Pravda*, roč. 42, č. 329, s. 3, 26. 11. 1961.

Obroda operného divadla prostredníctvom titulov so súčasnou tematikou sa teda ukazovala byť nereálnou. Ako skonštatoval Šimon Jurovský: „V celosvetovom meradle – nie sme teda žiadnou výnimkou – sa komponuje veľmi málo opier na námety z dnešného života (...) ako by bol tematickou oblasťou, ktorá nezodpovedá špecifickým črtám operného žánru. (...) Dramaturgický plán opery SND môže preto spĺňať svoju úlohu aktívneho impulzu na vytvorenie nového interpretačného štýlu našej opery len čiastočne. Musí vychádzať aspoň z diel skladateľov dvadsiateho storočia, ktoré – hoci sú dnešku námetovo vzdialenejšie – svojou novou hudobnodramatickou stavbou dávajú dostatok príležitostí pre tvorivý javiskový experiment.“¹¹

Opera ako divadlo (prvá polovica šesťdesiatych rokov)

Hudobné drámy 20. storočia boli chápané ako nástroj čohosi, čo by sme mohli nazvať sociálno-kultúrnym experimentom. V porovnaní s prvou polovicou päťdesiatych rokov však nastal závažný kvalitatívny posun. Od poučiek socialistického realizmu, ktoré zdôrazňovali ideovosť, pokrokovosť, revolučnosť a ľudovosť umenia, sa estetické kritériá posunuli k marxistickým tézám Bertolta Brechta: odporcu kulinárskeho, pôžitkárskeho divadla, zástancu divadla apelatívneho, iniciujúceho divákove racionálnu zainteresovanosť. Jeho princípy, zdôrazňované v teoretických úvahách a odborných diskusiách, sa SND pokúsilo v roku 1962 priniesť na svoje javisko aj v podobe konkrétneho diela – opery Paula Dessaua *Odsúdenie Lukulla* (17. 2. 1962), ktorú autor skomponoval v roku 1949 na libreto Bertolta Brechta (východiskom bola Brechtova rozhlasová hra *Vypočúvanie Lukulla* z roku 1939). Kritika privítala tento dramaturgický čin ako „stotožnenie sa terajších úsilí bratislavskej opery s brechtovskou požiadavkou premeny opery z labužníckeho, oddychového zákutia na bojové a provokačné pole aktuálnych myšlienok a morálnych problémov“¹².

Dessauova hudba úzko korešponduje s Brechtovými estetickými východiskami. Je zámerne neemocionálna, redukuje vokálnu melodickosť (vychádza z deklamovaného slova a jeho rytmu, navracia sa k ľudovému popevku, používa kriklavé disonancie v zmysle charakterotvorného a ironizujúceho činiteľa) aj zvukovú pompéznosť orchestra (z obsadenia vylučuje husle a violu ako najmelodickejšie nástroje a tradičný symfonický orchester zužuje na hlboké sláčiky a dychové nástroje, ktoré kombinuje s klavírom, dvomi spinetmi a perkusiami). V centre pacifisticky zamereného diela stojí rímsky vojvodca Lukullus, ktorý sa po smrti zodpovedá zo svojich skutkov v ríši tieňov. Jeho svetské úspechy sa roztápajú pod silou argumentov: čo bolo na zemi podkladom k nesmrteľnej sláve, to sa teraz stáva dôvodom k zatrateniu.

Divadlo si bolo vedomé tak závažnosti počinu, ako aj cudzosti vyjadrovacích princípov epického divadla pre operný súbor SND. K naštudovaniu titulu preto prizvalo mladého režiséra drážďanskej Štátnej opery Klausa Kahla. Išlo o ojedinelú situáciu: počas štyroch desaťročí po februári 1948 hosťovali v bratislavskej opere len traja režiséri s trvalým pobytom mimo Československa (popri Kahlovi aj Nikolaj Severianovič Dombrovskij a Günther Lohse), ktorí tu pripravili päť operných inscenácií.

¹¹ JUROVSKÝ, Šimon. O formovaní profilu opery SND, s. 10.

¹² ČAVOJSKÝ, Ladislav. Nie opera ale epické hudobné divadlo. In *Kultúrny život*, roč. 17, č. 8, s. 9, 24. 2. 1962.



Paul Dessau: *Odsúdenie Lukulla*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 17. 2. 1962. Réžia Klaus Kahl, hudobné naštudovanie Gerhard Auer. Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

Klaus Kahl s výtvarníkom Mikulášom Kravjanským situovali dej odohrávajúci sa na súde na mohutné schodisko, ktoré siahalo od portálu k portálu i do maximálnej možnej výšky, a neiluzívnu atmosféru podčiarkli nemenným bielym svetlom. Najdôležitejším prínosom bola režisérova práca s protagonistami, vedúca k ich disciplinovanému, gesticky zjednodušenému prejavu. Celá inscenácia pôsobila ako dokonale premyslená, matematicko-geometricky presná kompozícia. Ladislav Čavojský privítal, že „uložená disciplína, dôsledné potretie šablónovitých gestických návykov prekvapivo obrodila aj herecký prejav tých interpretov, u ktorých sme sa obyčajne stretávali s pohybovou i gestickou a mimickou stereotypnosťou“¹³.

Významný český kritik, muzikológ Vladimír Lébl, bol o čosi kritickejší. Vyzdvihnúc výkon Gustáva Pappa (Lukullus) konštatoval, že „Pappovo úsilí přesně postihnout zvláštní charakter role nevyznělo tak, jak by zasluhovalo, protože bylo příliš výjimečné ve vztahu k interpretaci ostatních rolí: protihráči se vesměs nedokázali odosobnit ve smyslu Brechtově a prožívali své úlohy navyklým způsobem“. Svoju recenziu ukončil slovami: „Bratislava odvedla dobrý kus práce, dramaturgicky i inscenačně. Bohužel, dílo se celou podstatou vymyká z běžného repertoáru natolik, že o nějakém trvalejším úspěchu u obecnstva nutno pochybovat. (...) Nová díla budeme muset ještě dlouho trpělivě prosazovat úporným bojem s návyky valné části operní-

¹³ Tamže.

ho publika, ktoré odmieta vidieť v opere niečo viac než krásnou podívanou a príležitosť pro poslech obľíbených zpěváků.“¹⁴

Léblova recenzia sa dotýka hneď dvoch problémov, ktoré sprevádzali uvádzanie súčasnej opernej tvorby v SND v šesťdesiatych rokoch. Prvým z nich bol zápas o „nové“ publikum, ktoré – rovnako ako to „staré“ – javilo o operné novinky len malý záujem. Tým druhým boli slabé dispozície tvorcov a interpretov vyrovnáť sa s divadelnými nárokmi moderných diel. Navyše, väčšina z nich nemala také šťastie ako *Odsúdenie Lukulla*, keďže ich inscenovali režiséri s menšou akribiou pre moderné operné divadlo, než akou disponoval Klaus Kahl. O necelé tri roky neskôr (19. 12. 1964) bolo v SND naštudované dielo s podobným rodom zrodu ako *Odsúdenie Lukulla* – opera *Cardillac* od nemeckého skladateľa Paula Hindemitha. Išlo o československú premiéru druhej revidovanej verzie diela (1952, premiéra pôvodnej verzie 1926). Tento opus je determinovaný silným napätím medzi Hindemithovou antiromantickou, antiwagnerovsky chápanou hudobno-dramaturgickou zložkou a ultraromantickou predlohou E. T. A. Hoffmanna. Slovmi muzikologičky Zuzany Marczellovej: „Pochmúrny, vzrušujúci a tajuplný príbeh parížskeho zlatníka, ktorý, hnaný vášňou k svojim výtvorom, dobýja si ich späť aj za cenu zločinu, pretavuje sa v Hindemithových rukách v trojdejstvomú úvahu o vzťahu diela a tvorca, o rozkoši z tvorivého procesu, (...), o neschopnosti deliť sa o vytvorenú krásu s ‚nehodnými rukami‘.“¹⁵

Problémom bratislavskej inscenácie, pod ktorú sa, už ako hosť, podpísal jeden z najvýznamnejších režisérov jej povojnovej histórie Miloš Wasserbauer, bolo (popri málo citlivých škrtoch v partitúre – hudobné naštudovanie Tibor Frešo) najmä nezohľadnenie onej filozofickej roviny diela a položenie akcentu na prvoplánovú dejovú líniu. Kým Hindemith zámerne zbavil hudobnú reč nadmernej výrazovosti, exaltovanej citovosti a patetickosti (hoci revidovaná verzia diela, uvedená v SND, je oproti puristickej neobarokovej pôvodnej verzii predsa len o čosi „opernejšia“), bratislavská inscenácia sa prostredníctvom farebne a tvarovo hýrivej výpravy Františka Trösterera, nákladných kostýmov Silvie Barbieri i veristického pojatia titulnej postavy Bohušom Hanákom priznala skôr k Hoffmannovej predlohe. Česká operná kritička Eva Herrmannová napísala: „V bratislavskej inscenácii nenachádzame ani stopy po koncepcii zvyrazňujúcej hlavné myšlienky díla. Režisér Miloš Wasserbauer podľa bežných režijných zvyklostí pouze jevištně ilustruje typicky hoffmannovský příběh (...); myšlenková nadstavba, v níž autor pátrá po zodpovězení otázek o lidském profilu umělce a odsuzuje jeho výlučnou nadřazenost (...), mizí v záplavě konvenčních vyjadřovacích postupů. Inscenace proto činí neutěšený dojem mrtvě narozeného dítěte: nevýrazná hudební interpretace proškrtané partitury, povrchnost režie, nesourodost scény a kostýmů – vše jako by vzniklo bez porozumění pro základní požadavky díla.“¹⁶

Kým *Cardillac* bol – napriek popísanému žánrovému nedorozumeniu – inscenáciou, ktorej príprave sa venovala veľká pozornosť (o čom svedčí nielen prizvanie renomovaného hosťujúceho tímu, ale aj obsadenie najvýraznejších sólistických osobností súboru – Bohuša Hanáka, Gustáva Pappa a Márie Kišonovej-Hubovej), dva roky

¹⁴ LÉBL, Vladimír. Útok na pohodlnost. Neidentifikovatelný výstrižok. Zdroj: Archiv Divadelního ústavu, Bratislava.

¹⁵ ZM. [Zuzana Marczellová]. Protirečenie tvorca. In *Slovenská hudba*, 1965, roč. 9, č. 3, s. 130 – 131.

¹⁶ HERRMANNOVÁ, Eva. Tři moderní opery. In *Literární noviny*, roč. 14, č. 16, s. 5, 17. 4. 1965.

Paul Dessau: *Cardillac*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 19. 12. 1964. Réžia Miloš Wasserbauer, hudobné naštudovanie Tibor Frešo. Bohuš Hanák (*Cardillac*). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.



predtým hendikepovala inú československú premiéru, *Sen noci svätojánskej* od Benjamina Brittena (21. 4. 1962), jej divadelná aj hudobná nedopracovanosť. Réžii Miroslava Fischera vytkol recenzent Marián Jurík „priemernosť, (...) nenáročné, konvenčné a rutinizované režisérske šablóny“, Frešovej hudobnej koncepcii zase „rozvláčne tempá, nedostatok pružnejšieho spádu, vzruchu, dynamických kontrastov, zvukovej farebnosti“ a orchestru množstvo rytmických aj intonačných kazov.¹⁷

Sklamanie kritikov bolo o to väčšie, že Brittenovu shakespearovskú operu pripravilo SND ako čerstvú novinku len necelé dva roky po londýnskej svetovej premiére, čo sa hodnotilo ako dôkaz toho, že „pokiaľ ide o uvádzanie súčasných diel, zaradila sa opera SND medzi popredné operné scény snáď aj v svetovom meradle“¹⁸. Pri objektívnom pohľade však súboru na prípravu tohto titulu nemohla stačiť tvorivá energia. Inscenácia *Sna noci svätojánskej* vznikla na sklonku sezóny 1961/1962, keď štyri z piatich premiér boli naštudovaniami súčasných diel, s ktorých hudobným ani divadelným jazykom nemali tvorcovia ani interpreti dostatočné skúsenosti. Ak teda – slovami Mariána Juríka – „Brittenov *Sen noci svätojánskej* nesplnil, čo sľuboval, resp. čo sme od neho očakávali“¹⁹, zodpovednosť za to treba hľadať aj na strane ne-realistickej dramaturgie.

¹⁷ JURÍK, Marián. *Sen bez fantázie*. In *Film a divadlo*, roč. 6, č. 11, s. 7, 31. 5. 1962.

¹⁸ ŠEDIVÁ, Viera. *Sen noci májovej na scéne opery SND v Bratislave*. In *Slovenská hudba*, 1962, roč. 6, č. 5, s. 142.

¹⁹ JURÍK, Marián. *Sen bez fantázie*. In *Film a divadlo*, 31. 5. 1962.



Benjamin Britten: *Sen noci svätojánskej*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 21. 4. 1962. Réžia Miroslav Fischer, hudobné naštudovanie Tibor Frešo. Gustáv Papp (Lysander), Nina Hazuchová (Hermia). Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

Od nerealistických ambícií k realistickému pohľadu

Zmena prístupu k zámeru uvádzať operu 20. storočia je spätá s menom Branislava Krišku, ktorý sa stal dramaturgom opery v druhej polovici sezóny 1965/1966. Nedomyslený, akademický a azda aj trochu elitársky zámer, ako presadiť túto tvorbu v podmienkach prvej polovice šesťdesiatych rokov, nahradil Kriška realistickým pohľadom tak na možnosti inscenačných kolektívov, ako aj na schopnosti publika prijať súčasné diela.

V silvestrovský večer roku 1966 sa uskutočnilo druhé stretnutie bratislavského súboru s dielom najvýznamnejšieho operného skladateľa druhej polovice 20. storočia Benjaminom Brittenom a dopadlo výrazne lepšie než inscenácia *Sna noci svätojánskej*. *Albert Herring*, milo sarkastický pohľad na staré anglické tradície a fiktívnu morálku, patrí k najlepším titulom komického operného žánru nielen 20. storočia. Jeho hudobné naštudovanie sa ocitlo v povolaných rukách Viktora Máleka – dirigenta s výnimočným citom pre rafinovanú jednoduchosť komornej hudby²⁰, „umelca z rodu pevných a vytríbených rytmikov, zapáleného prívrženca opery nášho storo-

²⁰ V roku 1969 Viktor Málek založil špecializovaný komorný orchester Camerata slovac, ktorý sa popri vlastnej koncertnej činnosti stal aj základom Komorného súboru Opery SND. Pod jeho hlavičkou vzniklo v SND v rozmedzí rokov 1974 – 1980 sedem operných inscenácií.



Benjamin Britten: *Albert Herring*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 31. 12. 1966. Réžia Július Gyermek, hudobné naštudovanie Viktor Málek. Jaroslava Sedlářová (Florence Pikeová), Mária Hubová (Lady Billowsová). Foto archív SND. Snímka Eduard Hollý.

čia“²¹. Inscenáciu režíroval Július Gyermek, ktorému sa „po Egkovom Revízorovi, Ženbe Bohuslava Martinů a Ravelovej Španielskej hodinke opäť podarila komorná buffa (nie buffonáda!)“²². Pod vedením oboch umelcov vzniklo svieže, vo všetkých zložkách vyladené predstavenie s obsadením bez slabého speváckeho či hereckého miesta, v ktorom „niet trápností, ťažkopádností a z osvedčeného javiskového klišé sa čerpá len minimálne“²³. V závere svojej recenzie referuje muzikologička Zuzana Marczellová nielen smerom k opere SND, ale aj k jej publiku, vrátane odbornej obce: „Azda trochu veľa superlatívov o jednom predstavení v čase, keď sa problematika prvej slovenskej opernej scény začína dôkladne rozpitvávať, keď sa predovšetkým vylupujú negatíva? Usudzujúc podľa posledných výsledkov – Turandot, Mamlock, Pastrokyňa, Orfeus, Konzul i Herring – pitvajú sa skôr časy minulé. Návštevník opery však, zdá sa, tieto zmeny nepostihol, alebo nie celkom pochopil, a možno ťažko zmení svoj názor (neraz mechanicky preberaný) o stánku našej opernej kultúry. Ako ináč si totiž vysvetlíť slabučko obsadené hľadisko na Herringovi a priam ojedinelé zaraďovanie tejto skutočne príťažlivej inscenácie na program?“²⁴

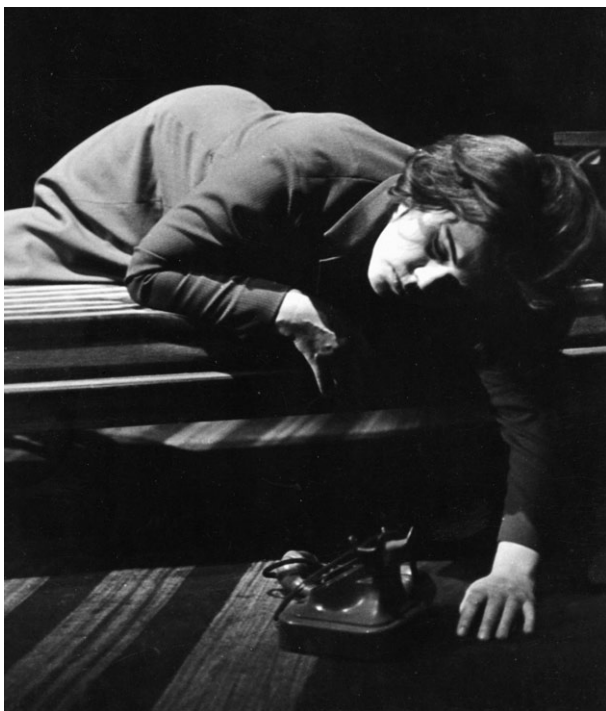
Podobná situácia ako pri *Albertovi Herringovi* nastala aj pri inscenácii Menotti-

²¹ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Čo by sme sa netešili. In *Kultúrny život*, roč. 22, č. 5, s. 6, 3. 2. 1967.

²² Tamže.

²³ ZM [Zuzana Marczellová]. Objavenie interpretov. In *Slovenská hudba*, 1967, roč. 11, č. 5, s. 218.

²⁴ Tamže.



Carlo Menotti: *Konzul*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 2. 7. 1966. Réžia Miroslav Fischer, hudobné naštudovanie Viktor Málek. Oľga Hanáková (Magda Sorelová). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

ho *Konzula* (2. 7. 1966): výborné prijatie publikom na premiére sa len málo odrazilo v návštevnosti repríz. Pritom v oboch prípadoch išlo o diela divácky i poslucháčsky atraktívne a v hudobnej aj divadelnej zložke kvalitne pripravené. Československú premiéru opery *Konzul* od amerického skladateľa talianskeho pôvodu Giancarla Menottiho možno v bratislavskej dramaturgii 20. storočia interpretovať ako reflexiu konzervatívneho prúdu súčasnej svetovej opernej tvorby. Populárnemu tvorcovi medzinárodná kritika neraz ostro vytýkala, že je pucciniovským eklektikom a vypočítavým epigónom. V týchto intenciách ho hodnotila aj časť slovenských recenzentov (napr. Igor Vajda²⁵). Na stranu Menottiho sa zásadným spôsobom postavil kritik Jaroslav Blaho. Jeho interné hodnotenie, napísané pre Divadelný ústav, je dôslednou teatrologicko-muzikologickou analýzou diela, z ktorej *Konzul* vychádza ako „metaforické vyjadrenie postavenia človeka v súčasnom svete, svete totalitných režimov, obludnej byrokracie a nekomunikatívnosti v medziľudských vzťahoch. (...) Motívy odcudzenia sú priam kafkovsky zobrazené v scénach na konzuláte. Dialóg tu dokonca miestami tvarovo pripomína Becketta či Ionesca, hoci vznikol ešte pred premiérami oboch spomínaných autorov. (...) Niet pochyb o tom, že sa už na scéne ND hrali súčasné diela kompozične avantgardnejšie a pôvodnejšie. Málomktorému z nich sa však podarilo zdeľovaciú funkciu slova a výrazovú silu hudby zladíť do tak účinného a komplexne

²⁵ Pozri VAJDA, Igor. Celoštátna premiéra v bratislavskej opere. In *Predvoj*, roč. 2, č. 28, s. 14. 7. 1966, s. 14 – 15.

pôsobiaceho tvaru.“²⁶ Kým samotné Menottiho dielo vyvolalo u slovenskej kritiky rôznorodé reakcie, hudobné naštudovanie Viktora Málka, výkony protagonistov na čele s vynikajúcou Oľgou Hanákovou (Magda Sorelová) a autenticky civilná, chvíľami až kafkovsky dusivá réžia Miroslava Fischera sa stretli s výlučne pozitívnym prijatím. Ako konštatoval Jaroslav Blaho, „celkovo je predstavenie na naše pomery neobyčajne štýlovo čisté a v plnom slova zmysle divadelné“²⁷.

Nové cesty slovenskej opernej tvorby

Osobitnou podkapitolou v téme uvádzania operných opusov 20. storočia v SND šesťdesiatych rokov je rozmach domácej opernej tvorby. V tejto štúdii sa z priestorových dôvodov nebudeme venovať viac než desiatke nových slovenských titulov, ktoré boli v rokoch 1960 – 1970 naštudované bratislavským súborom.²⁸ Pozornosť obrátíme na dva opusy predstaviteľov vtedajšej mladej generácie premiérovanej na sklonku šesťdesiatych rokov, teda v období dramaturgicky zastrešenom Branislavom Kriškom, ktoré sa rôznym spôsobom vyrovnávali s divadelnými princípmi ako neoddeliteľnou súčasťou moderného operného tvaru: na diela *Peter a Lucia* od Mira Bázlika (1931) a *Cisárovo nové šaty* od Juraja Beneša. Novátorstvo týchto opusov možno interpretovať v zmysle generačnej výpovede, ako isté opozitum voči operám skladateľov predchádzajúcej generácie, ktorých hudobno-dramaturgické rukopisy nadväzovali na staršie operné konvencie. Ich osobitosť vyzdvihol aj odborník na slovenskú opernú tvorbu, muzikológ Igor Vajda, keď sa v analytickom texte o cestách modernej slovenskej opery zameriaval práve na tieto dva opusy, dôvodiac: „Bázlik a Beneš vytvárajú dva vyhranené hudobno-dramatické typy, ktorých ďalšia tvorivá cesta by mohla slovenskej hudobnej kultúre priniesť nejedno úspešné javiskové dielo. Bázlik inklinuje k útvaru, kde môže uplatniť svoju podmaňujúcu hudobnú invenciu – k opere z uzavretých čísiel. Beneš si zasa viem predstaviť ako stáleho javiskového experimentátora. (...) Bázlikov svojský hudobný štýl a Benešov hľadačský naturel zvlášť v oblasti javiskových foriem sú konštantami zvlášť perspektívnymi.“²⁹

Prvá a jediná opera vtedy tridsaťšesťročného skladateľa Mira Bázlika *Peter a Lucia* mala mimoriadne úspešnú premiéru v rámci Bratislavských hudobných slávností (29. 4. 1967). Autorom libreta je skladateľov rovesník, v tom čase už známy scenárista a režisér krátkych filmov Miroslav Horňák, ktorý subtilnú Rollandovu dejovú líniu rozšíril o postavy Petrových rodičov, brata, Luciinej matky a jej milenca, čím postavil do kontrastu lyrický a dramatický dejový prvok. Toto riešenie sa – v kontexte pozitívneho prijatia diela – stretlo aj s námietkami. Napríklad na Ladislava Čavojského pôsobila Bázlikova prvotina „ako inscenované zdramatizované rozprávanie, v ktorom všetky ilustratívne prvky príbeh skôr rušili než ho umocňovali. Všetko, čo skladateľ

²⁶ BLAHO, Jaroslav. Celoštátna premiéra Menottiho „Konzula“. Interné hodnotenie. Archív Divadelného ústavu, Bratislava.

²⁷ Tamže.

²⁸ V rokoch 1960 – 1970 mali v SND premiéru tieto opery slovenských skladateľov: Eugen Suchoň: *Svätopluk* (1960), Ladislav Holoubek: *Rodina* (1960), Ján Cikker: *Vzkriesenie* (1962), Ján Cikker: *Mister Scrooge* (1963), Ladislav Holoubek: *Profesor Mamlock* (1966), Miro Bázlik: *Peter a Lucia* (1967), Alexander Moyzes: *Udatný kráľ* (1967), Tibor Andrašovan: *Biela nemoc* (1968), Juraj Beneš: *Cisárovo nové šaty* (1969). Popri nich boli novo naštudované aj opery Jána Cikkera *Juro Jánošík* (1961) a Eugena Suchoňa *Krútnava* (1965).

²⁹ VAJDA, Igor. Bázlik a Beneš – alebo o dvoch prínosoch. In *Hudobný život*, 1970, roč. 2, č. 9, s. 8.



Miro Bázlik: *Peter a Lucia*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 29. 4. 1967. Réžia Branislav Kriška, hudobné naštudovanie Ladislav Holoubek. Yveta Czihalová (Lucia), Jozef Raninec (Peter). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

a libretista vymysleli, aby sa z novely stala dráma, rušilo. A naopak: tam, kde dielo i v hudobnom spracovaní malo viditeľné rollandovské materské znamienko, pôsobi-
lo silne.³⁰

Miro Bázlik vystaval dielo na princípe foriem absolútnej hudby – dvojčasťový celok so siedmimi obrazmi je po architektonickej stránke rozvinutou sonátovou formou, čím docielil vnútornú kompaktnosť a organizovanosť celku.³¹ Niektoré scény boli vytvorené v znamení realistického modelu, iné majú symbolizujúco-poetizujúci charakter, prípadne sú reflexívne, snové. Jednotlivé výrazové polohy sa menia a striedajú podľa situácií, vzájomne sa prelínajú a súbežne prestupujú. Podľa Jaroslava Blaha, „v tomto kombinovaní nespočíva iba pôsobivosť Bázlikovej opery, ale aj jej prínos, ktorý signalizuje podnetnú, hoci nie celkom novú podobu opernej divadelnosti.“³² Hudba opery kombinuje tonalitu s polytonalitou a atonalitou, sledu-

³⁰ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Petr a Lucie jako opera. In *Divadelní noviny*, roč. 23, č. 10, s. 5, 31. 5. 1967 (z českého jazyka prel. M. M.).

³¹ Viac k hudobno-dramaturgickej analýze opery *Peter a Lucia* pozri VAJDA, Igor. *Slovenská opera*. Bratislava : OPUS, 1988, s. 164 – 166.

³² HATRÍK, Juraj – BLAHO, Jaroslav. Pozoruhodné dielo – pozoruhodná inscenácia. In *Pravda*, roč. 48, č. 128, s. 2, 11. 5. 1967. Citát pochádza z časti dvojrecenzie, ktorú napísal J. Blaho.

júc čo najpriliehavejšie vyjadrenie myšlienok a pocitov postáv, takže jej tok pôsobí prirodzene, nevykonštruovane. Ako konštatovala muzikologička Anna Kovářová, „Bázlikova hudba, aj keď nová a zložitá, je i pre priemerne umelecky vychovaného poslucháča zrozumiteľná, pretože je presvedčivá“³³.

Hoci mala opera *Peter a Lucia* na tú dobu neobvykle komplikovanú hudobnú dramaturgiu a na realizátorov kladla vysoké nároky, jej inscenácia (réžia Branislav Kriška, scéna Ladislav Vychodil, kostýmy Ludmila Purkyňová) sa zaradila k divadelne najpozoruhodnejším momentom operného súboru SND šesťdesiatych rokov. Inscenátori v duchu autorovho zámeru nevytvorili drámu o vojne, ale lyrickú báseň o láske. Stredobodom deja bola ústredná dvojica, jej snovú idylu kontrapunkticky narušal iba matne nasvietený komparz utrápených ľudí či vstupy ranených vojakov. Vďaka funkčnému využitiu svetla, farebnosti a (zväčša dramaturgicky odôvodnenému) používaniu filmovej projekcie budila inscenácia dojem za sebou nasledujúcich filmových obrazov. Slovom Ladislava Čavojského, „Vychodilova scéna evokuje predstavu spustošeného sveta, zaliateho vychladnutou lávou, sveta v ruinách. Ľudia žijú, či vlastne živia pod tými troskami. Svet krásy a svetla patrí iba Petrovi a Lucii.“³⁴ Autentické spevacko-herecké výkony Jozefa Raninca (Peter), Ľuby Baricovej a Yvety Czihalovej (Lucia), Juraja Martvoňa (Filip) či Oľgy Hanákovej (Petrova matka) zároveň dokladovali, že pravidelný kontakt s opusmi 20. storočia, v ktorých sa divadelná zložka zrovnoprávnila s hudobnou, má pozitívny odraz v profilácii súboru. Kritika v súvislosti s *Petrom a Luciou* konštatovala „badateľný vzrast hereckej potencie dosť veľkej časti súboru v posledných dvoch sezónach. Inscenácie Konzula, Alberta Heringa a Bázlikovej novej opery to neodškriepiteľne potvrdzujú.“³⁵

Aj javisková prvotina jedného z najvýznamnejších slovenských skladateľov Juraja Beneša, *Cisárove nové šaty* (29. 3. 1969), sa formou, poetikou a filozofickým obsahom vymykala z rámca dovtedajších tém a foriem profilujúcich slovenskú opernú literatúru. Skladateľ koncipoval nonkonformné hodinové komorné dielo ako kombinovaný operno-pantomimicko-dramatický tvar – divadlo typov bez psychologizácie postáv, kde rýdzdo divadelné myslenie prevažovalo nad hudobným. K známym figúrkam z Andersenovej rozprávky pripísal postavu Ženy a Míma, čím vytvoril ďalšiu významovú rovinu, čerpajúcu z prostriedkov surrealistického divadla a pantomímy. Mím zhmotňuje univerzálneho človeka v nanútenej pozícii mlčiaceho lokaja, Žena stelesňuje umlčiaranu, ale večne živú pravdu. Krutý a hlúpy kráľ, ktorému skladateľ vložil do úst len bezzmyselné hlásky a citoslovčia s dominantným „Ňaf“, symbolizuje všemocnú hlúposť a zlobu, podvodnícki krajčír i zase konformizmus a prospechárstvo, ktoré sú prítomné v každej dobe. Slovom Igora Vajdu: „Cisárove nové šaty oscilujú medzi fraškou a tragédiou, vytvárajúc ich symbiózu tak dokonale, že od čias Mozartovho Dona Giovanniho sa nájde len málo podobných vydarených diel.“³⁶ Hudobná reč opery je polyfónna, pracuje s imitačnou technikou, nevyhýba sa seriálnym prvkom či používaniu klustrov. Podobne ako Bázlik, aj Beneš architektonicky využíva formy absolútnej hudby (kánón, fúga, rondo). Len zriedkavo používa dlhšie frázy,

³³ KOVÁŘOVÁ, Anna. Nastupuje mladá generácia? In *Práca*, roč. 22, č. 112, s. 4, 3. 5. 1967.

³⁴ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Bázlikovo očarenie Rollandom. In *Kultúrny život*, roč. 22, č. 21, s. 9, 26. 5. 1967.

³⁵ HATRÍK, Juraj – BLAHO, Jaroslav. Pozoruhodné dielo – pozoruhodná inscenácia. In *Pravda*, 11. 5. 1967. Citát pochádza z časti dvojrecenzie, ktorú napísal J. Blaho.

³⁶ VAJDA, Igor. Bázlik a Beneš – alebo o dvoch prínosoch, s. 8.



Juraj Beneš: *Cisárové nové šaty*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 29. 3. 1969. Réžia Július Gyermek, hudobné naštudovanie Viktor Málek. Juraj Martvoň (Cisár). Foto archív SND. Snímka Anton Šmotlák.

prevláda fragmentárnosť hudobnej reči, subtilne vedený orchester ponecháva dostatok priestoru pre ľudské hlasy.

Režisér Július Gyermek a výtvarníci Otto Šujan a Ludmila Purkyňová riešili inscenáciu podľa zámeru autora na princípe antiiluzívneho divadla v divadle. Javiskové riešenie zároveň zohľadňovalo skutočnosť, že dva týždne po premiére sa prevádzka súboru pre nastávajúcu rekonštrukciu historickej budovy presúvala do provizória v DPOH, bez adekvátnej orchestrálnej jamy. Orchester bol teda už na premiére situovaný na javisko a scéna navrhnutá Ottom Šujanom pripomínala svojim minimalizmom (veľké zrkadlá nad orchestrom, dve miniatúrne plochy pod ním) viac koncertný než divadelný priestor. Pozíciu výtvarného mediátora autorovho zámeru prebrali kostýmy Ludmily Purkyňovej. Tá v duchu antiiluzívneho divadla hyperbolizovala niektoré prvky, zdôrazniac tým nielen rozprávkovú rovinu, ale predovšetkým skladateľov zmysel pre humor (nahý kráľ mal pohlavie prekryté majestátnym modrým vtákom, kostým ministra bol posiaty špehujúcimi očami a pod.). Inscenácia sa končila silnou, sedem mesiacov po auguste 1968 zvlášť rezonujúcou pointou. Keď krajčírí nožnicami a ihlou zabili Ženu, ktorá sa zasmiala na nahom kráľovi, ako posledný

z pohrebného sprievodu k nej pristúpil Mím. Z veľkého srdca, ktoré mal aplikované na hrudi, vytiahol zvonček a prebudil ním Ženu. Ona vstala, zvonček od Míma prebrala a ako hlas slobody ho ponúkla publiku.

Benešov operný debut zaznamenal pozitívnu odozvu u publika i kritiky, ktorá mu priznala pozíciu prvého naozaj moderného, aktuálneho a angažovaného diela v slovenskej hudobnodramatickej literatúre: „Cisárovo nové šaty obsahujú všetky atribúty progresívneho divadla našich čias. Spoločenskú aktuálnosť a myšlienkovú údernosť, prvky totálneho divadla budúcnosti, ktoré naruší hranice medzi žánrami, i sympatickú snahu šokovať zatuchnutý vkus operného obecnstva.“³⁷ V nadšení kritiky sa popri kvalitách diela nesporne odrazila aj jeho vysoká aktuálnosť. Dielo dokončené v roku 1966 (išlo o autorovu diplomovú prácu) nadobudlo v čase svojej premiéry, sedem mesiacov po vstupe spojeneckých vojsk, nové mimoumelecké konotácie. Spoločne s Menottiho *Konzulom*, ale tiež napr. Andrašovanovou *Bielou nemo-cou* (1968) či *Gréckymi pašiami* Bohuslava Martinů (1969), priniesli na slovenské operné javisko historicky vzácny príklad toho, že aj opera môže byť účinným politickým divadlom.

Záver

Z analýzy vymedzeného segmentu repertoáru v Opere SND v šesťdesiatych rokoch vyplýva, že projekt zdívaldňovania opery (aj) prostredníctvom tvorby 20. storočia zaznamenal viacero úspechov. V porovnaní s predchádzajúcim obdobím päťdesiatych rokov, keď sa v umení forsírovala pomýlená estetika tzv. socialistického realizmu, je zároveň možné interpretovať šesťdesiate roky ako čas návratu k hodnotám. Problematickejšie bolo vnímanie týchto tendencií divákmi. Väčšina z tu reflektovaných opusov sa vyrovnávala s malým záujmom zo strany bratislavského operného publika, ktoré bolo (a stále je) zamerané skôr na klasickú opernú tvorbu a tradičné inscenačné postupy. No problémy pri presadzovaní moderného repertoáru na javisku SND sa dajú v značnej miere pripísať tiež nedostatočnej dramaturgicko-inscenačnej analýze jednotlivých opusov či malej realizačnej invencii ich inscenátorov. Navyše, podoba nového hudobného divadla bola aj v hlasoch kritiky dosť neurčitá. „Režisérské“ operné divadlo, ako ho vnímame dnes, v tom čase neexistovalo ani na významných zahraničných scénach. Vedúce zjavy opernej réžie Franco Zeffirelli, Giorgio Strehler, ale tiež režiséri zo západného nemeckého divadelného priestoru na čele s Guntherom Rennertom, tlmočili predovšetkým myšlienky autorov operných predlôh, vyhýbajúc sa aktualizácnym posunom a hľadaniu nových výkladov. Ich prínos bol skôr v prepracovanom režijnno-dramaturgicko-scénografickom koncepte predstavení. Rovnaký princíp bol typický aj pre východonemeckú režisérsku školu Waltera Felsensteina (Komická opera Berlín), snažiacu sa o jasnú motiváciu konania postáv, zvýraznenie myšlienkového náboja diel, najmä ich sociálneho akcentu, a o presvedčivú hereckú interpretáciu. Pokiaľ slovenská operná kritika na začiatku šesťdesiatych rokov volala po hudobnom divadle, videla – vzhľadom na dostupnosť informácií – vzor v naštudovaniach Komickej opery. Na realizáciu tohto ideálu však v SND neexistovali potrebné podmienky – od výberu typovo optimálnych, herecky

³⁷ BLAHO, Jaroslav. Nevydarený experiment a pozoruhodný debut. In *Pravda*, roč. 50, č. 101, s. 5, 30. 4. 1969.

disponovaných interpretov až po dlhodobé skúšobné procesy, o limitoch operných režisérov nehovoriac.

Ak by sa slabá návštevnosť v opere dotýkala len repertoáru 20. storočia, dalo by sa to interpretovať ako zlyhanie experimentu, pomenovaného na začiatku príspevku. Bol by to však nespravodlivý záver. Čo sa týka návštevnosti, šesťdesiate roky – napriek silnému sólistickému zázemiu a zaujímavej dramaturgii – neboli zlatým obdobím operného súboru. Jednu z príčin možno zrejme hľadať v rozmachu iných dramatických umení (činoherného divadla, filmu). Tie oslovovali súčasníka silnejšie a bezprostrednejšie než opera, ktorá sa len pomaly vymaňovala z rokmi konzervovaného interpretačného kliše. Zároveň sa pri hľadaní príčin diváckeho nezájmu práve o tvorbu 20. storočia núka citát z recenzie inscenácie Menottiho *Konzula*, ktorú napísal Jaroslav Blaho. „Pokiaľ sa hovorí o tradičnosti hudobných výrazových prostriedkov a diváckej nenáročnosti Menottiho hudby, plne súhlasíme s autorom, že tak robí v záujme absolútnej zrozumiteľnosti. Toto sa nám vidí nesmierne dôležitým. Pri súčasných moderných operách sa totiž často stáva, že radový divák porozumie iba príbehu, kým hudba má pre neho funkciu akéhosi prívěsku. Pre takéhoto diváka, a je ich drvivá väčšina, stráca opera potom opodstatnenie ako žánr.“³⁸

CURRENT OPERA PRODUCTION IN THE REPERTOIRE OF THE SLOVAK NATIONAL THEATRE IN 1960s

Michaela MOJŽIŠOVÁ

The study deals with the increase in the introduction of modern opera production at the Slovak National Theatre in the 1960s. The author interprets it not only as an attempt of dramaturgy to enliven the traditional repertoire, but in particular as an ambition to apply more modern theatrical poetics in the production opera practice. Since there was no practice of updating classic opera production in Slovakia in the sense of "Regietheater" at that time, this production of the 20th century was considered to be the most realistic way of reviving opera. At the same time, the study highlights the social motivation of this intention: an effort to address a new, progressively oriented audience that would create appeal for a conventionally oriented audience that primarily focuses on the musical-vocal component of opera productions.

Príspevok je výstupom grantového projektu VEGA 2/0170/16 – Divadlo ako komunikácia krízy hodnôt.

Michaela Mojžišová
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 01 Bratislava
e-mail: michaela.mojzisova@savba.sk

³⁸ BLAHO, Jaroslav. Celoštátna premiéra Menottiho „Konzula“. Interné hodnotenie.