

# Branislav Kriška a jeho prínos do operno-teoretického diskurzu

## Branislav Kriška and His Contribution to the Discourse on Opera Theory

KLÁRA MADUNICKÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, v. v. i.

**ABSTRAKT:** Príspevok sa venuje teoretickému diskurzu v oblasti operného umenia na Slovensku. V centre štúdie stojí režisér Branislav Kriška (1931 – 1999), ktorý je muzikologickou a teatrologickou obcou považovaný za najvýznamnejšieho a z hľadiska estetického formovania hudobno-divadelného umenia najplyvnejšieho slovenského operného režiséra druhej polovice 20. storočia. Jeho state publikované v odborných periodikách či bulletinoch k inscenáciám, aj monografia venovaná Giacomovi Puccinimu, veristickým operám a spôsobu ich inscenovania sú nielen cenným materiálom k pochopeniu režisérovho inscenačného rukopisu, ale v kontexte slovenského operného divadla 20. storočia predstavujú aj ojedinelú teoretickú činnosť divadelného praktika. Kriška nadviazal na koncepciu javiskovej interpretácie Waltera Felsensteina a jeho poňatia hudobného divadla ako hudobno-dramatického scénického umenia, v ktorom sú inscenačná a vokálno-interpretácia zložka komplementárne a rovnocenné.

**ABSTRACT:** The paper deals with theoretical discourse in the field of opera in Slovakia. It focuses on the director Branislav Kriška, whom musicologists and theatrologist consider to be the most significant and, from the aspect of the aesthetic formation of the musical theatrical art, the most influential Slovak opera director of the latter half of the twentieth century. His theoretical articles published in specialized journals and programme booklets and his monograph on Giacomo Puccini, operas in the verismo style, and their staging practices, are not only valuable materials for understanding the director's staging signature but, in the context of twentieth-century Slovak opera theatre, they represent a unique theoretical activity of a practicing theatremaker. Kriška drew on Walter Felsenstein's concept of stage performance and his understanding of musical theatre as a musical-dramatic scenic art, in which the staging and the vocal performance elements are complementary and equal.

**KLÚČOVÉ SLOVÁ:**

Branislav Kriška, Walter Felsenstein, opera, operná réžia, teatroológia, hudobné divadlo

**KEYWORDS:**

Branislav Kriška, Walter Felsenstein, opera, opera direction, theatrology, music theatre

## REŽISÉR – TEORETIK

Francúzsky divadelný teoretik Patrice Pavis v *Divadelnom slovníku* uvádza, že „pod pojmom teatrologia rozumieme výskum divadla vo všetkých jeho prejavoch bez použitia nejakej špecifickej metódy. (...) Objavuje sa súbežne s emancipáciou divadla vo vzťahu k literatúre, s príchodom réžie a s úvahou režisérov o vzťahoch medzi divadlom a ostatnými kultúrnymi aktivitami.“<sup>1</sup> Následne dodáva, že „[divadelný] výskum sa však netýka iba odborníkov a vedcov: každý umelec musí sám pre seba vyriešiť sériu praktických otázok, ktoré vyplývajú z jeho situácie v divadle. Tým väčšmi to platí pre režiséra, dramaturga, profesora, ktorého poslaním je rozširovať a usporadúvať poznatky Theaterwissenschaft (divadelnej vedy).“<sup>2</sup> Podľa Pavisa divadelnú vedu ako umenovednú disciplínu tvoria divadelná história, teória, kritika a metodológia.

Vzájomným vzťahom divadelnej teórie a praxe, ich úzkemu prepojeniu a vzájomnej determinácii je venované množstvo teatrologických diel.<sup>3</sup> Popri týchto prácach teoretikov svedčia o úzkej prepojenosti divadelnej teórie a praxe aj publikácie popredných umeleckých tvorcov, ktorí prispeli k teoretickej reflexii divadelného umenia (Konstantin Sergejevič Stanislavskij, Bertolt Brecht, Edward Gordon Craig, Antonin Artaud, Walter Felsenstein, Giorgio Strehler, Peter Brook, Richard Schechner a i.). Aj v kontexte slovenského divadla evidujeme teoretické práce umelcov. Nezanedbateľný význam pre pochopenie estetiky uplynulých desaťročí majú príspevky prevažne činoherných režisérov, ktorí svoje state o divadle publikovali v odborných časopisoch, vlastných monografiách alebo najčastejšie v textoch uverejnených v bulletinoch k inscenáciám. Isteže, nejde o typ publikácií, akými sú napríklad Stanislavského *Hercova práca na role* či Artaudovo *Divadlo a jeho dvojník*, ktoré sa stali priam učebnicami pre nasledujúce generácie divadelných tvorcov a teoretikov. Avšak pre slovenskú divadelnú prax, teóriu a históriu je nemožné bez týchto domácich textov naplno porozumieť umeleckej poetike a významu kľúčových osobností dejín slovenského divadla, akými boli či sú Ján Jamnický, Jozef Budský, Vladimír Strnisko, Ľubomír Vajdička, Blaho Uhlár a ďalší.

Spomedzi domácich operných režisérov, ktorí od vzniku opernej réžie na Slovensku<sup>4</sup> až do dnešných čias ukončili štúdium tohto odboru doma alebo v zahraničí a stali sa profesionálnymi opernými tvorcami, sa teoretickej a historiografickej činnosti venovali, resp. stále venujú predovšetkým štyria z nich.

---

1 PAVIS, P. *Divadelný slovník*, Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 406.

2 Tamže, s. 116.

3 V česko-slovenskom kontexte sú známe napr. práce: FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Rožnov pod Radhoštěm : Na konári, 2012; FISCHER-LICHTE, E. *Úvod do performatívnych štúdií*. Bratislava : Divadelný ústav, 2021; LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007; PAVIS, P. *Analýza divadelného predstavení*. Praha : Akademie múzických umění, 2021; SCHECHNER, R. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009; ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha : Akademie múzických umění, 2019 a i.

4 Operná réžia sa začala na VŠMU vyučovať v roku 1952. Tento nekontinuálny, viackrát prerušený odbor zanikol v roku 2006.

Režisér a pedagóg Tomáš Surý (1972) delí svoj teoretický záujem medzi kunst-históriou a výskum operného umenia. V prvej z oblastí sa zameriava najmä na talianske umenie 13. – 18. storočia, stredovekú ikonografiu, františkánske umenie a klasickú a kresťanskú symboliku,<sup>5</sup> v druhej oblasti stojí v centre jeho pozornosti operná historiografia a hudobno-dramaturgická analýza. Publikoval viacero štúdií, napr. o historickej funkcii a vývoji svetla a svetelného dizajnu v opernom divadle, o pôvode a charaktere nemeckého romantického idiómu, o problematike žánrovosti a jej odraze v talianskej komickej opere, o režijno-dramaturgickom pohľade na dielo Leoša Janáčka *Káta Kabanová* a ďalšie.

Režisér, dramaturg a pedagóg Pavol Smolík (1964) popri početných dramaturgických úvodoch v bulletinoch k inscenáciám, ktoré obsahujú hudobno-režijnú analýzu uvádzaného titulu, a štúdiách a esejach publikovaných v domácich aj zahraničných periodikách na tému práce operného režiséra a dramaturga,<sup>6</sup> napísal dve monografie zaoberajúce sa prácou operného režiséra<sup>7</sup>. V týchto publikáciách metodologického charakteru autor vyslovuje aj niekoľko zaujímavých otázok týkajúcich sa práve režiséra na tvorivú invenciu a autonómiu jeho umeleckej výpovede.

Esteticko-teoretické východiská režijného rukopisu Martina Bendika (1960), ale tiež jeho kritické postoje voči spôsobu hodnotenia operného umenia, sú zhrnuté nielen v bulletinoch k inscenáciám a textoch publikovaných v dennej tlači či odborných periodikách (najmä *Hudobný život*), ale tiež v monografii *Operné sondy*<sup>8</sup>. V nej Bendik poskytuje čitateľom kritický pohľad na historické pozadie a umelecko-spoločenské kontexty opernej tvorby (nielen) na Slovensku. Vychádza z predpokladu, že operné umenie je rovnocenné v hudobnej aj divadelnej zložke, preto musia byť obe pri tvorbe divadelnej inscenácie i pri jej recepcii v rovnováhe. Na fenomén opery nahliada spôsobom sondáže, s ambíciou ozrejmiť ho z viacerých uhlov pohľadu, využitím širokého spektra metód a foriem diskurzu.

Nateraz kvantitatívne najproduktívnejším slovenským operným režisérom-teoretikom však zostáva Branislav Kriška (1931 – 1999), ktorému sa venuje táto štúdia. Svoje umelecké názory zhrnul v niekoľkých zamysleniach publikovaných v časopisoch *Slovenská hudba* a *Slovenské divadlo*, rozhovoroch pre *Slovenský rozhlas* a dennú tlač i v textoch, ktoré ako režisér uvádzaných titulov publikoval v bulletinoch k inscenáciám. Vo svojej jedinej monografii s názvom *Giacomo Puccini* :

5 SURÝ, T. *Panstvo Dolná Krupá : Archívne a obrazové dokumenty z 18. až 20. storočia*. Bratislava : Theatrica, 2017; SURÝ, T. *Compassio : Vplyv myšlienok františkánskeho hnutia na zmeny v stredovekej ikonografii*. Bratislava : Theatrica, 2018.

6 Napr. SMOLÍK, P. Krútnava a Vzkriesenie. Zápas o moderné národné hudobné divadlo. In *Slovenská hudba*, 2022, roč. 48, č. 4, s. 374 – 384; SMOLÍK, P. – SONDOROVÁ, D. The crisis of society as a crisis of the cult. On the Quest for Remedy. In *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 2021, Vol. 11, Issue 2, pp. 267 – 271; SMOLÍK, P. – DANIŠ, M. – ČIERNA, A. – SONDOROVÁ, D. On the definition of the notion of national in slavic operatic production. In *Ad alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 2018, Vol. Issue 2, pp. 265 – 277; SMOLÍK, P. Opera a mladý divák. Perspektíva vzťahu. In *Slovenská hudba*, roč. 42, 2016, č. 2, s. 202 – 210; SMOLÍK, P. Otázky režijnej koncepcie a inscenačného posunu v opernej inscenačnej praxi. In *Slovenská hudba*, 2015, roč. 41, č. 2, s. 202 – 213 a i.

7 SMOLÍK, P. *Režisérova cesta k opernej premiére*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012; SMOLÍK, P. *Režisér v akcii : ABC réžie v hudobnom divadle*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2021.

8 BENDIK, M. *Operné sondy*. Bratislava : Asociácia Corpus, 2015.

*Kontrasty verizmu* (Supraphon, 1970) sa pokúsil o prepojenie historiografického pohľadu na Pucciniho tvorbu v kontexte iných skladateľov prvej polovice 20. storočia a režisérskeho pohľadu na veristické opusy.

### TEORETICKÉ VÝCHODISKÁ TVORBY BRANISLAVA KRIŠKU

Vplyvom spoločensko-politických zmien, ktorými Európa prešla po druhej svetovej vojne, sa divadlo v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch minulého storočia ocitlo pred výzvou prehodnotiť svoje spoločensko-kultúrne poslanie vo všeobecnej rovine aj v jednotlivých zložkách. Po februári 1948 v kontexte divadelného umenia v Československu čoraz väčšmi dominovali pokusy o javiskový realizmus v duchu Konstantina Sergejeviča Stanislavského a jeho Moskovského umeleckého akademického divadla (MCHAT), determinované oficiálnou estetickou doktrínou socialistického realizmu.

Už samotný pojem realizmus sa však v súvislosti s divadlom, o to viac s operou, ukázal ako problematický. Z českých teoretikov polovice 20. storočia sa konceptu (socialistického) realizmu azda najvýraznejšie venoval teatroológ, historik a muzikológ Zdeněk Nejedlý (1878 – 1962).<sup>9</sup> Vo svojich teoretických monografiách a príspevkoch v periodikách popri inom zdôrazňoval, že realizmus nie je kópiou skutočnosti. Realistické umenie sa podľa Nejedlého môže uskutočňovať len umeleckými „skutočnosťnými“ prostriedkami: skutočný realizmus tkvie v dojme skutočnosti, keď je tento dojem či predstava v recipientovi vyvolávaná účinkom umeleckých prostriedkov. Divák vníma umelcovo videnie skutočnosti, jeho pohľad na realitu, nie realitu ako takú.<sup>10</sup>

O realizme v opere v kontexte československej teatrologie uvažoval predovšetkým divadelný a hudobný kritik a vedec Adolf Scherl (1925 – 2017). Jeho teoretickým východiskom bola komparácia činohernej a opernej inscenačnej praxe, pričom poukazoval na možnosť prenosu inscenačných postupov z činohry na operu v záujme dosiahnutia realizmu v hudobnom divadle. Tento model však vzápätí sám označil za nefunkčný, nakoľko opera už zo svojej hudobnej podstaty využíva diametrálne odlišné vyjadrovacie prostriedky a obsahuje celkom iné parametre javiskovej reči.<sup>11</sup>

V polovici 20. storočia sa začali intenzívne rozvíjať aj teoretické úvahy o úlohe operného režiséra. Diskutovalo sa predovšetkým o vplyve hudby na podobu inscenácie. Ako uvádza Scherl, „onen ‚duch doby‘ a partitúra, v ktorej je zapísaný aj dramatický text, vkladajú do javiskovej podoby diela špecifiká, ktoré operu oddeľujú od činohry, čo sa musí prejaviť aj v režijnom prístupe.“<sup>12</sup> Scherl v tejto súvislosti nadviazal predovšetkým na teoretické dielo významného českého režiséra Ferdinanda Pujmana (1889 – 1961). Za jednu z jeho najväčších zásluh považoval schopnosť „prebudiť k aktívnemu pôsobeniu všetky prvky scénickej formy, celý ich systém:

9 NEJEDLÝ, Z. Co je to socialistický realizmus a socialistická literatúra. O realizmu pravém a nepravém. In NEJEDLÝ, Z. *O výtvarnictví, hudbě a poesii*. Praha : Československý spisovatel, 1952.

10 Tamže, s. 220 – 221.

11 Viac pozri napr. HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Š. *Režisér jako koncept. Tvorba operního režiséra Miloše Wasserbauera v padesátých a šedesátých letech 20. století*. Praha : Karolinum, 2019.

12 Cit. podľa tamže, s. 47.

výtvarnú kompozíciu výjavu, hudobnú rytmizáciu pohybu, vzťah hercovho gesta k javiskovému priestoru atď. Všetky tieto zložky nadobúdajú však v jeho poňatí svoju estetickú účinnosť predovšetkým vzájomnými vnútornými vzťahmi, nielen ako forma estetického odrazu života. Preto komponuje scénu často do strnulo pravidelných vzorcov, preto má u neho samo primknutie scénickej akcie k hudbe odrazu trochu formálny ráz.“<sup>13</sup>

Adolf Scherl charakterizoval dominantné tendencie opernej réžie konca päťdesiatych rokov minulého storočia – jeho výsledky nám budú nápomocné aj pri uvažovaní o opernej tvorbe Branislava Krišku a režisérovej teoretickej (auto)reflexii. Scherl konkrétne hovorí o aranžmánoch, kde sú herecké akcie prenechané iniciatíve sólistov, či naopak, o prístupoch založených na režisérskom exhibicionizme a individualizme, pričom za jediný vhodný prístup považuje jednotnú dirigentsko-režijnú koncepciu. Ako konštatuje teatrologička Šárka Havlíčková Kysová, Scherl „sympatizuje so snahou takého režiséra, ktorý sa pokúša dostať dielu ,až na dreň“<sup>14</sup>. Ako vyplynie z nasledujúcich podkapitol štúdie, Branislav Kriška si túto ideu osvojil a často ju sám proklamoval v teoretických a metodologických príspevkoch v periodikách či bulletinoch k inscenáciám.

Pokusy o implantovanie Stanislavského metódy do opery sa ukázali ako násilné a umelecky málo podnetné. Požiadavka javiskového realizmu v hudobnom divadle v Československu sa naplno začala realizovať až presadzovaním umeleckých názorov ďalších reformátorov opery prvej polovice 20. storočia, Wielanda Wagnera, ale najmä Waltera Felsensteina. Obaja vychádzali z presvedčenia, že opera je hudobné divadlo, a teda zahŕňa dve rovnocenné zložky – vokálno-inštrumentálnu a inscenačno-výtvarnú.<sup>15</sup> Felsenstein v berlínskej Komickej opere vytvoril prototyp realistického hudobného divadla, pričom tento realizmus spočíval predovšetkým v sebaidentifikácii interpreta s dramatickou situáciou a interpretovanou postavou. Ideálom bol maximálne psychologicky presvedčivý herecký a spevácky výkon. Felsenstein v teoretických statiach a diskusiách, ktoré v slovenčine vyšli v roku 1964 pod názvom *Hudobné divadlo*, deklaruje, že „vždy a znova rozhoduje to, čo si žiada hudba. Ozajstný hudobný divadelný zážitok môže režisér len podnietiť a inscenačné figle ho môžu iba podporiť. Nesie ho však výlučne človek, ktorý predvádza hudbu a hrá. (...) Hudba a spev si musia nájsť vlastnú dramatickosť. To je hudobné divadlo. Z predvádzania hudby a zo spievania na javisku urobiť vierohodný, presvedčivý, ozajstný a nevyhnutný ľudský prejav – to je poslanie.“<sup>16</sup>

V krajinách sovietskeho bloku sa Felsensteinov umelecký prístup aj jeho teoretické názory stali kódexom pravidiel, ktorými sa snažila riadiť väčšina operných režisérov. Podľa Felsensteina mali speváka stojaceho v centre javiskového diela viesť

<sup>13</sup> SCHERL, A. Několik poznámek k diskusi o operní režii. In *Divadlo*, 1957, roč. 8, č. 3, s. 207.

<sup>14</sup> HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Š. *Režisér jako koncept. Tvorba operního režiséra Miloše Wasserbauera v padesátých a šedesátých letech 20. století*, s. 48.

<sup>15</sup> Porov. PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla : Teatrologický slovník*. Praha : Libri s.r.o., 2004, s. 200 –201.

<sup>16</sup> FELSENSTEIN, W. – MELCHINGER, S. *Hudobné divadlo*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo Bratislava, 1964, s. 67.

predovšetkým k tomu, aby prostredníctvom neho naplnili cieľ, ktorým bolo presvedčivé a pravdivé stvárnenie dramatickej situácie a konajúcej postavy.<sup>17</sup>

Popri Walterovi Felsensteinovi sa o premenu inscenačného štýlu zaslúžil aj režisér a scénograf Wieland Wagner, ktorý operné umenie konfrontoval s modernými inscenačnými konceptmi a novými javiskovými technológiami svojej doby. Wagnerov výtvarný rukopis pracoval so symbolikou farieb a abstraktnou geometriou tvarov, jeho inscenácie boli charakteristické takmer prázdnu scénou s minimom kulís a rekvizít. Zatiaľ čo Felsensteinova koncepcia operného divadla vychádzala zo zvnútornenej interpretácie a výkladu partitúry v duchu psychologického realizmu oslobodeného od starooperných kliše, pričom kládla rovnaký dôraz na divadelnú i hudobnú zložku inscenácie, tak Wagnerovou snahou bolo inscenovať operné diela síce s maximálnou vernosťou ich obsahu a myšlienke, ale bez záťaže strnulých scénických propriet. Poukázal napríklad na skutočnosť, že efekty, ktoré bolo predtým nutné maľovať na kulisy, je možné nahradiť elektrickými reflektormi. Zjednodušene by sme mohli povedať, že kým Felsensteinov prístup reformoval operné dielo zvnútra, vychádzajúc z predpokladu, že „opera nie je koncert v kostýmoch (...), lež divadlo a že hudba má v sebe čosi živelné-dramatického“,<sup>18</sup> pričom režijný výklad mal byť psychologicky priamo podmienený partitúrou a libretom, tak reforma Wielanda Wagnera spočívala najmä vo formálnom scénickom prevedení. Konkrétny čas a priestor nahradil navodením určitej atmosféry, takmer prázdny javiskom, inovatívnou prácou s osvetlením, výtvarnou štylizáciou a priam oratoriálne statickým aranžovaním spevákov do pôsobivých obrazov.

Branislav Kriška sa inšpiroval oboma režisérmi a v duchu ich inscenačných reforiem pripravil na Slovensku niekoľko desiatok inscenácií. Hoci k šéfiteľom posolstva Wielanda Wagnera u nás patrili najmä Kriškov kolega zo Slovenského národného divadla, operný režisér Július Gyermek (1932), a najväčším Felsensteinovým obdivovateľom v našom kultúrnom kontexte bol ďalší Kriškov spolupútnik, Miroslav Fischer (1931 – 2013), tak u Branislava Krišku sa tieto dva princípy tvorby skomprimovali do svojského, samostatného konceptu, o ktorom režisér referoval i vo svojich teoretických a metodologických statiach. Viacerí teatroológovia a operní kritici, predovšetkým Igor Vajda a Ladislav Čavojský, dávali Krišku do súvislosti aj s vyššie zmieneným českým režisérom Pujmanom a jeho snahou o prepojenie všetkých javiskových zložiek.

Spomedzi textov, ktoré Branislav Kriška publikoval v domácich periodikách, patria k najvýznamnejším a najhodnotnejším zamyslenia s názvom *Skice o réžii*<sup>19</sup>, *Perspektívy opery a opernej réžie*<sup>20</sup> a séria článkov *Opera spoza opony I – IV*<sup>21</sup>. Tieto

17 Viac pozri napr. HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Š. *Režisér jako koncept. Tvorba operního režiséra Miloše Wasserbauera v padesátých a šedesátých letech 20. století*, s. 69.

18 FELSENSTEIN, W. – MELCHINGER, S. *Hudobné divadlo*, s. 27.

19 KRIŠKA, B. *Skice o réžii*. In *Slovenská hudba*, 1963, roč. 7, č. 9, s. 97 – 103.

20 KRIŠKA, B. *Perspektívy opery a opernej réžie*. In *Slovenské divadlo*, 1962, roč. 10, č. 3, s. 324 – 328.

21 KRIŠKA, B. *Opera spoza opony I*. In *Slovenská hudba*, 1968, roč. 12, č. 9 – 10, s. 406 – 409; *Opera spoza opony II*. In *Slovenská hudba*, 1969, roč. 13, č. 2, s. 58 – 64; *Opera spoza opony III*. In *Slovenská hudba*, 1969, roč. 13, č. 4 – 5, s. 190 – 196; *Opera spoza opony IV*. In *Slovenská hudba*, 1969, roč. 13, č. 6 – 7, s. 209 – 212.

príspevky vystihujú nielen stav operného divadla na Slovensku v šesťdesiatych rokoch, ale sprostredkujú aj Kriškove teoretické názory na operné divadlo, argumentačne podložené empirickými režisérskymi skúsenosťami.

### **RÉŽIA PROTI HUDBE A PROBLEMATIKA AKTUALIZÁCIE**

Napriek rozdielnemu zameraniu a rétorike je základným východiskom a hlavným obsahovým pilierom všetkých Kriškových teoretických statí presvedčenie, že „základ každej inscenácie je už v hudobnom zápise diela, v partitúre, jej obsah, štýl a celý ‚duch‘ určujú všetko podstatné a dôležité“<sup>22</sup>. Táto parafráza vyššie citovaného výroku Waltera Felsensteina sa stala základným východiskom Kriškovej režisérskych práce. Podrobná hudobno-dramaturgická analýza psychologických motívov konania postáv v priebehu deja, dramatický potenciál libreta a úroveň partitúry z hľadiska kompozičných kvalít boli pre neho základnými determinantmi pri voľbe režijného prístupu a výrazových inscenačných prostriedkov.

Za najväčšie pochybenie, akého sa operný režisér môže dopustiť, považoval „réžiu proti hudbe“<sup>23</sup>. Tento pojem používal ako terminus technicus a jeho podstatu vysvetľoval ako snahu o reinterpretáciu skladateľovho autorského zámeru a nový<sup>24</sup> pohľad na dielo, ktorý často nevychádza z vnútornej štruktúry partitúry, ale skôr z režisérovej subjektívnej túžby po umeleckej invenčnosti.

Tieto režisérske snahy delí Kriška na dva typy. Prvým z nich je úsilie o primát réžie na úkor ostatných javiskových zložiek a predovšetkým na úkor skladateľa. Takýto prístup dôrazne odmieta a odsudzuje s odôvodnením, že ak režisér úmyselne ide proti hudobnej a obsahovej štruktúre inscenovaného diela, nemôže vytvoriť skutočné hudobné divadlo. Jeho pokus o kreativnosť bude vyprázdnenou javiskovou formou bez obsahu.<sup>25</sup> Na druhej strane, inscenačné pokusy, ktoré nie sú režisérskou exhibíciou či tokom voľných výtvarných asociácií celkom odtrhnutých od hudby a kontextu inscenovaného opusu, ale len nevydareným pokusom o nový pohľad na dielo, nazýva Kriška „čestnými prehrami“.<sup>26</sup> Oceňuje snahu o interpretáciu aj odvalu tvorcov vystúpiť zo zaužívaného javiskového stereotypu a nazrieť na operu z iného uhla pohľadu. Súčasne však dodáva, že uplatňovaním nevhodných, zámer autora nerešpektujúcich režijných postupov, výtvarných a výrazových prvkov môže operný režisér dielo celkom zneužiť a zničiť, pričom táto výhrada sa vzťahovala predovšetkým k trendu tzv. režisérskych divadla. Kriška, podobne ako Adolf Scherl vo svojej téze o troch dominujúcich tendenciách v opernej réžii v polovici 20. storočia, považoval za prínosnú a správnu jedine réžiu rešpektujúcu hudbu a prenikajúcu do hĺbky diela. Aj Kriškov starší kolega Miloš Wasserbauer (1907 – 1970) deklaroval, že „závislosť scénickej interpretácie na kompozičnom štýle interpretovaného diela nesmie byť

<sup>22</sup> KRIŠKA, B. Skice o réžii. In *Slovenská hudba*, s. 97.

<sup>23</sup> Tamže, s. 9.

<sup>24</sup> Nový, t. j. u Krišku taký, ktorý dosiaľ nebol použitý, resp. tvorcovi nie je známe, že by podobný princíp už predtým niekto použil.

<sup>25</sup> Porov. KRIŠKA, B. Opera spoza opony IV. In *Slovenská hudba*, s. 210.

<sup>26</sup> KRIŠKA, B. Skice o réžii. In *Slovenská hudba*, s. 98.

(...) nikdy ponímaná len ako záležitosť vonkajšej formy. Ide vždy o to, vyjadriť formu a štýl hudobnej drámy tak, aby sme cítili hlbokú organickú jednotu kompozičného princípu s jeho scénickou realizáciou, scénickým vyjadrením.“<sup>27</sup> To však neznamená, že by bol Kriška zástancom skostnatených výkladov, formálne prenášajúcich predlohy na javisko. Obzvlášť nie v šesťdesiatych rokoch, keď sformuloval väčšinu svojich teoretických téz o opernej réžii a opernom divadle. Vernosť dielu, ktorú Kriška tak nástojčivo proklamoval, veľmi jednoducho a výstižne pomenoval v roku 1989 konzervatívny klasik modernej nemeckej opernej réžie Joachim Herz, keď sa dovoľával „vernosti dielu nie podľa písmen, ale podľa ducha“<sup>28</sup>.

Branislav Kriška opakovane a dôrazne odsudzoval voľné narábanie s partitúrou a vyzýval režisérov k umeleckej zodpovednosti. Vychádzal pritom z presvedčenia, že akýkoľvek umelecký výklad odtrhnutý od zámeru skladateľa je sploštením operného diela a jeho kvalít, vďaka ktorým prežilo celé desaťročia či storočia a udržalo sa v repertoároch svetových divadiel. Pod pojmom „vychádzanie z partitúry“ mal Kriška na mysli scénické vystihnutie základnej idey a dejového rámca inscenovaného diela. Rovnakú tézu, podľa ktorej je hudobná partitúra základom javiskovej interpretácie operného opusu, presadzoval v československom divadelnom prostredí už v dvadsiatych rokoch 20. storočia vyššie spomínaný český režisér Ferdinand Pujman. V tomto zmysle sa teda slovenskí teatrológovia nemýlili, keď Kriškov režijný prístup opakovane označovali prívlastkom „pujmanovský“. Avšak zatiaľ čo Pujman vytváral inscenáciu nie ako realistický obraz, ale ako štylizované dielo, tak Kriška, Fischer aj Wasserbauer po vzore Waltera Felsensteina pátrali po ústrednej idei opery a v súvislosti s ňou volili aj výrazové prostriedky. Kriška neznevažoval snahu o nový pohľad na dielo, o interpretáciu a vyzdvihnutie toho, čo je v diele aktuálne pre súdobého diváka. Naopak, sám vo svojich inscenáciách často hľadal prieniky medzi historizujúcimi témami či osudmi známych hrdinov a každodennou realitou svojich čias. Ako skonštatoval v jednej zo svojich štúdií, „nepochybujem, že divadlo sa nikdy nezriekne svojho práva a životnej potreby – hrať staré diela pre svoju dobu a vyberať z nich, čo je živé a (už sa bojím toho slova) aktuálne. Akými prostriedkami to bude robiť tak, aby sa geniálne dielo nezužovalo a nesplošťovalo, to závisí do veľkej miery aj od režisérov. Preto píšem o zodpovednosti.“<sup>29</sup>

Jednou z najčastejšie využívaných možností aktualizácie operného diela je geografické a/alebo časové posunutie deja smerom k súčasnosti. Zatiaľ čo v činohre sa reinterpretácia tohto typu udomácnila a stala sa legitímnym (i keď nie vždy rovnako funkčným) prístupom k dramatickej predlohe, tak v opere je toto úsilie ešte stále častokrát vnímané ako narušenie nepísaných konvencií a pravidiel, ako čosi negatívne až vulgárne. Veľké skupiny odporcov aktualizáčnych trendov v hudobnom divadle aj v súčasnosti zastávajú a manifestačne deklarujú názor, že autorský zámer

27 WASSERBAUER, M. Princíp realistické scénické interpretace v opeře. In *Divadlo*, 1957, roč. 8, č. 8, s. 213.

28 HERZ, J. *Theater – Kunst des erfüllten Augenblicks*. Berlin : Henschelverlag, 1989, s. 38 – 39. Cit. podľa BENDIK, M. *Operné sondy*, Bratislava : Asociácia Corpus, 2014, s. 130.

29 KRIŠKA, B. Skice o réžii. In *Slovenská hudba*, s. 98.



skladateľa týkajúci sa dobových reálií je normou, ktorú inscenátor nemá právo narúšať, a hranicou, ktorú neslobodno prekročiť.

V šesťdesiatych rokoch minulého storočia, z ktorých pochádza väčšina Kriškových štúdií a teoretických statí, bolo experimentátorstvo (nielen) v slovenskej opernej praxi na vzostupe. Netýkalo sa to iba réžie (Branislav Kriška, Július Gyermek) a dramaturgie (Šimon Jurovský, Ján Szelepcsényi, Branislav Kriška), ale i kompozície (Ján Cikker, Tibor Andrašovan, Miro Bázlik, Juraj Beneš) či scénografie (Ladislav Vychodil, Pavol Mária Gábor, Otto Šujan, Ján Hanák a ďalší). Kriška teda na jednej strane apeloval na vernosť skladateľovi a dielu, no na druhej strane bol režisérom so zmyslom pre dramatický potenciál inscenovaného opusu. Jeho experimentátorské obdobie sa však obmedzuje takmer výhradne na dekádu pôsobenia v košickom Štátnom divadle (1955 – 1965), keď ako mladý, začínajúci tvorca formoval svoj umelecký názor. Zároveň s istou dávkou mladického entuziazmu neváhal diela so zastaraným či komplikovaným libretom podrobiť rozsiahlym úpravám.

V politicky sa uvoľňujúcej atmosfére šesťdesiatych rokov hľadali tvorcovia umeleckú cestu od opisnosti k metafore, od doslovnosti k podobenstvu, od formálneho predvedenia príbehu k jeho javiskovej interpretácii. No ako poznamenáva Kriška, v opere sa tieto pokusy len vzácnne stretli s porozumením u publika a kritiky. Viaceré inscenácie, ktoré s odstupom času hodnotíme ako pokrokové a ktoré priniesli do domácej inscenačnej praxe nové režijné a výtvarné trendy, získali v čase svojho vzniku len vlažný divácky ohlas a mali nízku návštevnosť. Kriška tento stav nazval „tvrdohlavým kompromisom medzi dvoma krajinami“<sup>30</sup>. Na jednej strane inscenácie nemali taký úspech, ktorý by verifikoval oprávnenosť invenčných režijných postupov, no na druhej strane sa nemohlo ani konštatovať fiasko. Prázdne kreslá v hľadisku neboli dostatočným dôkazom záporného postoja obecnstva k dielu, autorovi či interpretom, skôr dokazovali vážnejšiu letargiu a nezáujem o operné umenie ako také.

### **VZŤAH MEDZI DIELOM, JEHO INTERPRETÁCIOU A DIVÁKOM**

Najväčší režijný problém, respektíve výzvu videl Branislav Kriška v inscenovaní operných komédií. Divák šesťdesiatych rokov minulého storočia už prestal bezvýhradne akceptovať starooperné gagy a špílce, zároveň sa snaha o vonkajškovú aktualizáciu Kriškovi javila ako degradácia vysokého umenia. Inscenácia opernej komédie podľa neho „neznáša pátos, akékoľvek romantické vzruchy, popisnosť, psychologickú drobnokresbu, sentimentalitu, no zato všetko toto s radosťou a zo zásady zosmiešňuje, karikuje, nebojí sa grotesky ani fraškovitosti, čerpá z histórie (od *comédie dell'arte* až po Chaplina), nevyhýba sa lyrike a citu, ale zachováva si v tom vkus a čistotu a predovšetkým kladie nezrovnateľne väčšie nároky na intelekt tvorcov, interpretov i divákov a poslucháčov.“<sup>31</sup>

Aj v komickom žánri existujú nepísané pravidlá, ktoré sa viažu predovšetkým na inscenovanie diel Wolfganga Amadea Mozarta, Gioachina Rossiniho či Gaetana

30 KRIŠKA, B. Opera spoza opony II. In *Slovenská hudba*, s. 59.

31 KRIŠKA, B. Skice o réžii. In *Slovenská hudba*, s. 100.

Donizettiho. Títo autori aj komickým predlohám dodali dramatickú zápletku, jasnú dramaturgiu, kulmináciu napätia a prepracované charaktery postáv vyjadrené nielen libretom, ale predovšetkým hudbou. Komické diela iných, najmä nemeckých skladateľov (Albert Lortzing, Otto Nicolai a i.) s menej jednoznačnou hudobnou hodnotou a libretom poplatným dobe svojho vzniku neváhal Kriška podrobiť výraznej parodizácii a reinterpretácii. Využívaním režijných postupov vlastných fraške, vaudevillu či kabaretu, aplikovaním princípu divadla v divadle, prvkov absurdného divadla a odcudzovaním javiskového diania sa snažil inscenované dielo priblížiť súdobému divákovi. Ako však sám konštatoval, výsledok bol neraz celkom opačný. Uvoľnená atmosféra na javisku, no zároveň chladné prijatie a nepochopenie v hľadisku často lákali a zvädzali spevákov-hercov k preháňaniu a zveličovaniu toho, čo už je samo o sebe zveličené v diele aj v inscenácii. Nadužívané extempore, aktualizované narážky o výsledkoch práve prebiehajúceho hokejového zápasu či bonmoty na politické dianie sa v opere nestretávali s porozumením a prijatím.<sup>32</sup> Prvým takýmto diváckym neúspechom Branislava Krišku bol singspiel Alberta Lortzinga *Pytliak* (Štátne divadlo Košice, 1959), kde ironizovanie romantizujúcej partitúry padlo na neúrodnú pôdu a titul bol po niekoľkých reprízach stiahnutý z repertoáru. Ako režisér zhrnul vo svojom texte *Opera spoza opony III.*, po pár podobne neprijatých inscenáciách pochopil, že podmienkou pre recesistickú réžiu je pevná disciplína a stanovenie neprekročiteľnej hranice vkusu a úrovne, ktorá vychádza z profesionality a vznešenosti operného druhu ako takého.<sup>33</sup>

Napriek tomu, že Kriška neuberal vážnosť divákemu úspechu či prázdnemu hľadisku, nepovažoval tieto faktory za kritériá rozhodujúce o kvalite operného diela alebo jeho inscenácie. Za základný pilier (nielen) opernej réžie považoval otázky prečo, ako a pre koho dielo inscenovať. Tie mali stáť na začiatku každého tvorivého procesu s dôrazom na etiku<sup>34</sup> a umeleckú morálku<sup>35</sup>. Zmyslom práce operného režiséra malo byť podľa neho realizovanie vlastného názoru na inscenované dielo, ktorý ale vychádza z dôsledného poznania partitúry a jej umelecko-spoločensko-historického kontextu. Na prvý pohľad vyzerá Kriškovo tvrdenie ako paradox či dokonca oxymoron – úspech alebo neúspech inscenácie nie je meradlom kvality, no podstatné je to, čo, ako a pre koho inscenujeme. Pri detailnejšom pohľade však zreteľne vychádza na povrch režisérovo hlboké a najmä v jeho ranej tvorbe sa odzrkadľujúce presvedčenie, že výsledok umeleckého procesu a režijného prístupu nekončí premiérou, reprízami, ba ani derniérou. Jeho kvality verifikuje až čas.

32 KRIŠKA, B. Opera spoza opony III. In *Slovenská hudba*, s. 191.

33 Pozri KRIŠKA, B. Opera spoza opony III. In *Slovenská hudba*, s. 191.

34 Na vysvetlenie deklaroval, že pod pojmom etika má pri opernej réžii na mysli problémy vyplývajúce zo vzťahu medzi inscenovaným dielom (jeho žánrom, dobou vzniku a umeleckou kvalitou), samotnou inscenáciou (jej konkrétnym javiskovým prevedením v kontexte danej doby, kultúrno-spoločenskej situácie a dramaturgického plánu sezóny) a divákom (jeho preferenciami a kultúrnou erudovanosťou). Pozri KRIŠKA, B. Opera spoza opony II. In *Slovenská hudba*, s. 61.

35 Pod pojmom umelecká morálka mal Kriška na mysli kolegiálnu, tvorivé nadšenie, tímovú spoluprácu počas tvorivého procesu.

Dejiny mu dali v mnohých prípadoch za pravdu. Napriek diváckemu nepochopeniu, vlažnému prijatiu či dokonca odmietnutiu niektorých inscenácií<sup>36</sup> priniesli tieto produkcie do slovenskej opernej praxe režijné postupy vybočujúce zo zaužívaných intencií javiskového realizmu: odstup, iróniu a paródiu. Kriška sa aj po niekoľkých rokoch verejne hlásil k svojmu umeleckému zámeru, ktorý viackrát aplikoval, upravoval a kultivoval v košickom divadle. Ako po rokoch priznal, „niektoré režisérské postupy, princípy, ktoré som si tu vyskúšal, som potom uplatnil a rozviedol v ďalších inscenáciách“<sup>37</sup>. Azda najvýraznejšie sa prejavili počas takmer tridsaťročného pôsobenia v Opernom štúdiu na Vysokej škole múzických umení, kde jeho recesistické produkcie priniesli zmenu do uvažovania o opernej pedagogike.

### REALIZMUS PODĽA KRIŠKU

Branislav Kriška býva často zaraďovaný k režisérom, ktorí na javisku aplikovali psychologický realizmus či – slovami teatrologov Igora Vajdu a Alfréda Gabauera – štylizovaný poetický realizmus.<sup>38</sup> Terminus technicus, ktorým táto dvojica kritikov a divadelných vedcov označila Kriškov režijný prístup, má len málo spoločné s dobovým chápaním realizmu a metaforického poetizmu v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch, na ktoré autori týmto označením odkazovali. V polovici minulého storočia sa citované pojmy nachádzali na opačných póloch spektra štylizácie. Ak Vajda s Gabauerom v osemdesiatych rokoch, teda s dvadsaťročným časovým odstupom, pomenovali Kriškov realizmus ako štylizovaný a poetický, chceli tým zrejme poukázať aj na rozdiel medzi jeho rukopisom a režisérskymi postupmi Miroslava Fischera či Miloša Wasserbauera, ktorí sa snažili vonkajšími divadelnými výrazovými prostriedkami čo najvernejšie zdôrazniť ideu inscenovaného diela. Na rozdiel od nich, Kriška sa koncentroval na prežívanie, vnútorný svet postáv a vzťahy medzi nimi. Ľudsky, herecky, psychologicky aj vizuálne presvedčivé javiskové charaktery mali v jeho réžiách ožívať a interpretovať (nie napodobňovať) príbehy vytvorené skladateľmi a libretistami – práve v tom spočívala jeho poetická štylizácia psychologického realizmu v opere.

Táto téza sa objavuje aj v Kriškových autorských textoch a vyjadreniach o potrebe realizmu v opere. Režisér vo svojich úvodníkoch, rozhovoroch a článkoch viackrát deklaroval, že plnohodnotné hudobné divadlo preňho nevyhnutne znamená syntézu všetkých zložiek, ktoré sú podriadené primátu hudby. V súvislosti s inscenovaním opier pritom používal aj pojem „falošný realizmus“, respektíve „falošné poňatie pojmu realizmus“.<sup>39</sup> Rozumel pod tým najmä „degradáciu javiskového výtvarníctva smerom k vulgárnej popisnosti, divadelného svetla na naivnú atrapu prírody“<sup>40</sup>. Príčinu tejto falošnosti videl nie v snahe o realizmus ako taký, ale v pomýlenej divadelnej

36 Napr. Prokofievove *Zásnuby v kláštore* (ŠD Košice, 1961), Fibichova *Búrka* (ŠD Košice, 1961) alebo Krejčího *Zmätok v Efeze* (ŠD Košice, 1963)

37 KRIŠKA, B. Skice o réžii. In *Slovenská hudba*, s. 99.

38 VAJDA, I. – GABAUER, A. Branislav Kriška. In *Slovenské divadlo*, 1980, roč. 28, č. 4, s. 545.

39 KRIŠKA, B. Skice o réžii. In *Slovenská hudba*, s. 103.

40 Tamže.

praxi, do ktorej sa pretavujú tieto snahy. Lipnutie na falošne vysvetľovanej metóde Stanislavského a jej škrupulózna aplikácia na operu bez ohľadu na vnútorné štýlové a hudobné potreby majú podľa Krišku za následok pravý opak želaného – vzniká falošný obraz. Zdôrazňoval, že scénografia či akékoľvek výtvarné riešenie scény nie je obraz v galérii, „jeho zmysel je len v súčinnosti so všetkými zložkami predstavenia, predovšetkým s hercom“.<sup>41</sup>

Tejto umelosti a falošnosti sa Branislav Kriška snažil predísť vo všetkých oblastiach javiskového umenia. Za kľúčovú pritom pokladal úzku komunikáciu medzi režisérom, hercom-spevákom a výtvarníkom. V scénickom riešení vyžadoval jednoduchosť, náznakovosť, javiskovú metaforu, nie popisnosť a doslovnosť. Kostým sa v jeho režijnej koncepcii stával súčasťou postavy, jej vnútorného i vonkajšieho sveta, akousi univerzálnou rekvizitou, ktorá divákovi odhaľovala v súlade s hudbou čosi viac z psychológie postavy. V hereckom stvárnení zasa kládol dôraz nielen na pohybovú kultúru, prirodzenú mimiku a gestiku v súlade so speváckou bravúrou, ale aj na fyziologické predispozície interpreta pre daný charakter. „Tu ide nielen o typy hlasové, ale aj o typy ľudské. O postavy, ktoré vyhovujú predstavám autora a diela.“<sup>42</sup> „Ak ja vidím v postave Tatiany pani, ktorá má o dvadsať rokov a o dvadsať kíľ viac, ako by Tatiana Puškinova a Čajkovského mala mať, tak to končí pre mňa divadlo. Môže to byť krásne hudobné predstavenie, ale nie divadlo.“<sup>43</sup>

Pod pojmom „divadlo“ mal teda Branislav Kriška na mysli syntézu hereckej, hudobnej, literárnej, pohybovej a výtvarnej zložky, ktorá prináša na javisko pravdivý príbeh ľudských osudov zhmotnený skladateľom a libretistom. Realizmus v zmysle umiernenosti hereckého výrazu, prirodzenosti vychádzajúcej z psychológie a zvnútorneného prežívania postáv sa stal dôležitým ťažiskom opernej inscenačnej praxe a dodnes na Slovensku v rôznej miere a kvalite nachádza svoje uplatnenie.

*Príspevok je grantovým výstupom Projektu VEGA č. 2/0049/22 Profilové osobnosti slovenského činoherného a operného divadla. Vznikol v rámci doktorandského štúdia na ÚDFV CVU SAV, v. v. i., školiteľka Michaela Mojžišová.*

---

**41** KRIŠKA, B. Skice o réžii. In *Slovenská hudba*, s. 103. Pod pojmom herec má Kriška na mysli operného speváka a jeho herecké špecifiká oproti činohernému hercovi. Toto jeho presvedčenie vychádza bezprostredne z umeleckých názorov W. Felsensteina, ktorý hovorí, že „hudobné divadlo predpokladá hlbšie prežívanie, vystupňované bytie“. Porov. FELSENSTEIN, W. – MELCHINGER, S. *Hudobné divadlo*, s. 77.

**42** KRIŠKA, B. Rozhovor so zaslúžilým umelcom Branislavom Kriškom o premiére opery J. Masseneta – Don Quijote 20. 11. 1981 v Štátnom divadle v Košiciach. In *Umelci pred mikrofónom*. [Rozhlasová relácia]. Slovenský rozhlas, Bratislava, 19. 11. 1981.

**43** KRIŠKA, B. – BERANOVÁ, H. Chcete sa porozprávať? : Branislav Kriška. [Rozhovor]. In *Zrkadlenie*. [Rozhlasová relácia]. Slovenský rozhlas, Bratislava, 11. 11. 1995.

**LITERATÚRA**

- BENDIK, Martin. *Operné sondy*. Bratislava : Asociácia Corpus, 2015. 244 s. ISBN 978-80-89484-02-7.
- FELSENSTEIN, Walter – MELCHINGER, Siegfried. *Hudobné divadlo*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo Bratislava, 1964. 106 s.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. *Režisér jako koncept. Tvorba operního režiséra Miloše Wasserbauera v padesátých a šedesátých letech 20. století*. Praha : Karolinum, 2019. 297 s. ISBN 978-80-246-4460-8.
- KRIŠKA, Branislav – BERANOVÁ, Hana. Chcete sa porozprávať? : Branislav Kriška. [Rozhovor]. In *Zrkadlenie*. [Rozhlasová relácia]. Slovenský rozhlas, Bratislava, 11. 11. 1995.
- KRIŠKA, Branislav. *Giacomo Puccini : Kontrasty verizmu*. Bratislava : Supraphon, 1970. 170 s.
- KRIŠKA, Branislav. Opera spoza opony I. In *Slovenská hudba*, 1968, roč. 12, č. 9 – 10, s. 406 – 409.
- KRIŠKA, Branislav. Opera spoza opony II. In *Slovenská hudba*, 1969, roč. 13, č. 2, s. 58 – 64.
- KRIŠKA, Branislav. Opera spoza opony III. In *Slovenská hudba*, 1969, roč. 13, č. 4 – 5, s. 190 – 196.
- KRIŠKA, Branislav. Opera spoza opony IV. In *Slovenská hudba*, 1969, roč. 13, č. 6 – 7, s. 209 – 212.
- KRIŠKA, Branislav. Perspektívy opery a opernej réžie. In *Slovenské divadlo*, 1962, roč. 10, č. 3, s. 324 – 328.
- KRIŠKA, Branislav. Skice o réžii. In *Slovenská hudba*, 1963, roč. 7, č. 9, s. 97 – 103.
- KRIŠKA, Branislav. Rozhovor so zaslúžilým umelcom Branislavom Kriškom o premiére opery J. Masseneta – Don Quijote 20. 11. 1981 v Štátnom divadle v Košiciach. In *Umelci pred mikrofónom*. [Rozhlasová relácia]. Slovenský rozhlas, Bratislava 19. 11. 1981.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *O výtvarnictví, hudbě a poesii*. Praha : Československý spisovatel, 1952. 75 s.
- PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha : Akademie múzických umění, 2021. 656 s. ISBN 978-80-7331-549-8
- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*, Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-88987-24-5.
- PAVLOVSKÝ, Peter. *Základní pojmy divadla : Teatrologický slovník*. Praha : Libri s.r.o., 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.
- SCHERL, Adolf. Několik poznámek k diskusi o operní režii. In *Divadlo*, 1957, roč. 8, č. 3, s. 206 – 210.
- SMOLÍK, Pavol. *Režisérova cesta k opernej premiére*. [Dizertačná práca]. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, Hudobná fakulta, 2007. 111 s. ISBN 978-80-558-0206-0.
- SMOLÍK, Pavol. *Režisér v akcii : ABC réžie v hudobnom divadle*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2021. 115 s. ISBN 978-80-558-1770-5.
- ŠTEFKO, Vladimír. *Dejiny slovenského divadla. II. (1948 – 2000)*. Bratislava : Divadelný ústav, 2020. 1200 s. ISBN 978-80-8190-066-2.
- VAJDA, Igor. Branislav Kriška – režisér decentnej krásy. In *Hudobný život*, 1981, roč. 13, č. 1, s. 3.
- VAJDA, Igor – GABAUER, Alfréd. Branislav Kriška. In *Slovenské divadlo*, 1980, roč. 28, č. 4, s. 515 – 559.
- VALTEROVÁ, Denisa. *Wagnerův Bayreuth po 2. světové válce – překonání nebo pokračování nacionálněsocialistického projektu? (Rekapitulace debaty 1945 – 1980)*. [Diplomová práca]. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovey v Prahe, Katedra divadelnej vedy, 2017.
- WASSERBAUER, Miloš. Princip realistické scénické interpretace v opeře. In *Divadlo*, 1957, roč. 8, č. 8, s. 211 – 214.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*, Praha : Akademie múzických umění, 2019. 378 s.  
ISBN 978-80-7331-482-8.

Klára Madunická  
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v. v. i.  
Dúbravská cesta 9  
84104 Bratislava  
e-mail: madunicka.klara@gmail.com  
ORCID 0000-0003-0192-2229