

BRATISLAVSKÁ „KRÁDEŽ“ SVÄTÉHO GRÁLU. REKONŠTRUKCIA INSCENÁCIE WAGNEROVHO PARSIFALA V SLOVENSKOM NÁRODNOM DIVADLE Z ROKU 1935

ROBERT BAYER

Divadelný vedec, publicista a prekladateľ

Abstrakt: Štúdia sa venuje dramaturgii neskororomantického vrcholného diela Richarda Wagnera v Slovenskom národnom divadle počas éry Karla Nedbala. Popri *Zlate Rýna* (1928) a *Tristanovi a Izolde* (1934) sa zameriava v prvom rade na inscenačnú analýzu *Parsifala* (1935), posledného javiskového opusu Richarda Wagnera skomponovaného pre festivalové divadlo v Bayreuthe. Reflektujúc sporé archívne materiály, dokladujúce tento jedinečný a dodnes neopakovaný inscenačný počín na opernom javisku SND, sa autor snaží rekonštruovať dramaturgický zámer dirigenta Karla Nedbala a režiséra Bohuša Vilíma v scénografii Ludovíta Hradského, ktorá vykazuje jasné estetické vplyvy reformátorov wagnerovskej scénickej poetiky, Adolpha Appiu a Alfreda Rollera. Expresionistická scénografia nie je síce v európskom inscenačnom kontexte roku 1935 žiadnou estetickou senzáciou, v kontexte mladého súboru opery SND je však dôkazom jeho umeleckej ambicióznosti a húževnatosti. Autor sa zamýšľa nad možnými prekážkami a zložitostami inscenačného procesu, akými sú podmienky hudobného naštudovania, technická vybavenosť javiska či umelecký preklad libreta, a to najmä vo vzťahu k problematike dramaturgie diel tzv. veľkého Wagnera. Štúdia spracúva ohlasy dobovej opernej kritiky a približuje reakcie na výkony interpretov jednotlivých postáv. Text je koncipovaný ako pokus o inscenačnú historiografiu, s uvedením si nástrah tkvejúcich v subjektívnosti dobovej umeleckej kritiky.

Kľúčové slová: Richard Wagner, *Parsifal*, Slovenské národné divadlo, Ludovít Hradský

Novodobej opernej dramaturgii Slovenského národného divadla po roku 1945 vyčítali doboví kritici ne jeden dlh. Popri absencii prominentných opusov francúzskej grand opery, drammy per musica talianskeho, respektíve anglického baroka, ale aj širšieho francúzskeho repertoáru utkvejú najmä chýbajúce tituly neskorého romantizmu a klasickej moderny nemeckej jazykovej proveniencie. Aj letný pohľad na hracie plány SND od roku 1945 až do súčasnosti navodí dojem, že v segmente opernej literatúry druhej polovice 19. storočia dominuje jedine Giuseppe Verdi a niekoľko talianskych (Mascagni, Leoncavallo, Puccini) veristov. Do tejto kategórie by sme mohli zaradiť aj Bizetovu *Carmen*, považovanú za predvoj verizmu. Popri absencii ťažiskových diel od Richarda Straussa, Franza Schrekeru, alebo z novších od Albana Berga či Arnolda Schönberga (menujúc len tých najprominentnejších), je priam fatálna ignorancia reformátorských hudobných drám Richarda Wagnera (tzv. veľkého Wagnera), ktoré zohrali dôležitú úlohu v ďalšom historickom smerovaní operného druhu.¹

¹ Operná reforma Richarda Wagnera mala výrazný vplyv na vznik žánru Literaturoper, ale i na tvorbu skladateľov z *giovanne scuola* s charakteristickou odnožou už spomínaného tzv. talianskeho verizmu.

Hľadanie príčin, resp. vyhodnotenie argumentov, ktorými sa dramaturgovia snažili ospravedlniť túto repertoárovú medzeru (chýbajúca tradícia, nedostatočný zástoj interpretov, finančná nákladnosť inscenácií), by si zaslúžilo samotnú štúdiu. Predmetom tohto textu je skôr pohľad do dejín SND od neskorých dvadsiatych do prvej polovice tridsiatych rokov minulého storočia, počas ktorých mladý operný súbor prvej divadelnej scény na Slovensku ponúkol svojim divákovi sporadicky i diela z – dnes už dramaturgiou Opery SND chronicky vytesňovaného – repertoáru hudobných drám Richarda Wagnera. Boli to *Rýnske zlato* (*Das Rheingold*) v réžii Bohuša Vilíma a v hudobnom naštudovaní Oskara Nedbala z roku 1928, ktorý siahol zrejme po verzii so zmenšeným orchestrálnym obsadením (tzv. Coburger Fassung), autorizovanej samotným Richardom Wagnerom², ďalej hudobná dráma, resp. ako „dej“ (Handlung) napísaný *Tristan a Izolda* v hudobnom naštudovaní Karla Nedbala a réžii Bohuša Vilíma z roku 1934, a napokon o rok neskôr *Parsifal*, taktiež v naštudovaní Karla Nedbala a Bohuša Vilíma. Obaja zamýšľali i uvedenie komickej opery (resp. satirickej hry – Satyrspiel) *Majstrov spevákov norimberských* (*Meistersinger von Nürnberg*), to však už vzhľadom na tragicky turbulentnú politickú situáciu, následkom ktorej bol Karel Nedbal donútený opustiť v novembri 1938 Bratislavu, nemohlo byť zrealizované. V našej štúdiu sa obmedzíme na rekonštrukciu inscenácie *Parsifala*, ktorá je spomedzi spomenutých troch inscenácií diel Richarda Wagnera na javisku SND nielen najviac zdokladovaná, ale je i svedkom odvážnych umeleckých a dramaturgických ambícií vtedajšieho vedenia opery a jej mladého ansámbľu.

Na divadelnom plagáte k premiére 29. 3. 1935 so začiatkom o siedmej hodine večer je uvedenie inscenácie Wagnerovho *Parsifala* ohlásené nasledovne:

Richard Wagner: Parsifal, slávnostná opera v 3 dejstvách.³ Slová i hudbu napísal Richard Wagner. Český preklad J. Vymětal. Dirigent Karol Nedbal. Réžia Bohuš Vilím. Nová dekoračná výprava: G. Wintersteiner a J. Hradský. Parsifal: G. Graarud a. h., Klingsor: Karol Zavřel, Gurnemanz, rytier sv. Grálu: Arnold Flögl, Kundry: Maria Sáfierová, Kráľ Titurel: Zdenko Ruth-Markov, Amfortas, jeho syn: Boris Archipov a. h., I. rytier sv. Grálu: František Hájek, II. rytier sv. Grálu: Karol Kalaš, I. panoš: Lida Clementisová a. h., II. panoš: Erna Šimandlová a. h., III. panoš: Jozef Mareček, IV. panoš: Jozef Mráz, Kvetinové dievky: Marta Ratajová a. h., Viera Šnydrová a. h., Erna Šimandlová a. h., Lida Clementisová a. h., Zita Frešová a. h., Maria Čverdélyová a. h., a dámsky zbor a. h. Rytieri sv. Grálu. Zbrojnoši. Panoši. Dejište: Hora Montsalvat a Klingserova čarodejná záhrada. Účinkuje chlap. sbor štát. reálky Dirigent prof. A. Dočkalová. Zosiľovacie zariadenie láskave zapožičala a inštalovala firma Philips, Bratislava.

Stav bádania a prameňov

Rekonštrukcia inscenácie na základe dobových prameňov je pomerne málo pertraktovanou bádateľskou odnožou teatrológie, a to napriek množiacim sa pokusom

² Coburské divadlo malo s Richardom Wagnerom vynikajúce vzťahy. O licencie pre uvedenie Wagnerových diel sa pokúšalo relatívne skoro po ich vzniku. Po úspechu zmenšenej verzie *Rienziho* vznikli onedlho i úpravy ďalších diel. 123 inštrumentalistov *Zlata Rýna*, ktoré, mimochodom, ešte nebolo koncipované pre zakrytý orchester, zredukovali kapelníci divadla v Coburgu na 42. Táto verzia existovala v roku bratislavského naštudovania len vo forme adaptácií pre jednotlivé inštrumentálne party.

³ Richard Wagner nečlení svojho *Parsifala* na „Akte“ (dejstvá), ale na „Aufzüge“ (výstupy). Z tohto dôvodu používame v štúdiu korektný preklad „výstup“.

o (často otáznu a z divadelného hľadiska problematickú) rekonštrukciu ikonických inscenácií, najmä na operných javiskách.⁴ Predkladaná štúdia vyhodnocuje performatívne aspekty predstavení, snaží sa však viac zachytiť a analyzovať hermeneutický kontext inscenácie.

Hermeneutický a performatívny aspekt inscenácie sú navzájom prepojené. Na jednej strane je operné predstavenie jedinečné svojimi naratívnymi prostriedkami aj interakciou medzi javiskom a hľadiskom, zároveň je obmedzené dĺžkou trvania. Operné predstavenie odkazuje samo na seba, pričom u divákov vyvoláva najrozličnejšie reakcie. Na druhej strane však disponuje aj hermeneutickou úrovňou, ktorá chce inscenáciou niečo povedať, interpretovať či vyložiť. Subjektivita diváckej epistémy vo vnímaní predstavenia sa môže i nemusí prekrývať s inscenačným a dramaturgickým zámerom realizačného tímu. Fascinujúca jedinečnosť operného predstavenia tak spočíva i vo vysokej miere subjektivity dojmov, ktoré u publika vyvolávajú reakcie najrôznejšieho typu.⁵ Rekonštrukcia historickej inscenácie, či už v teoretickej bádateľskej rovine alebo v praktickej javiskovej podobe, je odkázaná na pramene v podobe režijnej knihy, videozáznamu, scénických a kostýmových návrhov, divadelných fotografií. O tvare hudobného naštudovania referujú dirigentské partitúry, notové party a klavírne výťahy. Samozrejme, nezanedbateľná je i dobová (odborná) kritika, hodnotiaca jednotlivé predstavenia.

Pri výskume prameňov k inscenácii Wagnerovho *Parsifala* v SND narazil autor tejto štúdie na niekoľko problémov, z ktorých sa najzávažnejšími ukázali byť chýbajúca režijná kniha a dirigentská partitúra. Z materiálov, ktoré by dokladovali a dokumentovali prípravu a realizáciu tejto inscenácie, sa v Archíve Divadelného ústavu v Bratislave zachovali len skice scénických návrhov k druhému výstupu vyhotovené tušom a akvarelom z roku 1932 a dve veľkoformátové maľby datované rokom 1935 (taktiež tuš a akvarel). Prvá zobrazuje pravdepodobne sálu rytierov sv. Grálu z druhého obrazu prvého výstupu so stojacim Gurnemanzom v pravom dolnom rohu, druhá zase lesnú čistinu s hradom sv. Grálu v pozadí a s dvoma postavami v ľavej hornej časti (Parsifal a Gurnemanz?) z prvého obrazu prvého výstupu alebo z finále tretieho výstupu.⁶ Ich autorom je scénograf Ludovít Hradský (na divadelnom plagáte mylne uvedený ako J. Hradský). V archíve SND sú uložené štyri čiernobiele fotografie z predstavenia.

V Zbierke inscenácií Divadelného ústavu Bratislava sa nachádza inscenačná obálka, v ktorej sú archivované kritiky inscenácie, uverejnené v periodikách Ludo-

⁴ Pri príležitosti 50. výročia Salzburského veľkonočného festivalu (Salzburger Pfingstspiele) reinscenovala Vera Nemirova na jar roku 2017 Wagnerovu *Valkýru*, režírovanú v roku 1967 Herbertom von Karajanom v originálnej scénografii Günthera Schneidera-Siemsena. Opera v Linzi mala na jeseň 2018 v repertoári legendárnu bayreuthskú inscenáciu *Tristana a Izoldy* v réžii Heinera Müllera z roku 1993, ktorú v roku 2017 zaradil intendant lyonskej opery Serge Dorny spolu so Straussovou *Elektrou* Ruth Berghausovej (premiéra v Drážďanoch v roku 1986) a Monteverdiho *Korunováciou Poppey* v réžii Klauza Michaela Grübera (premiéra na festivale v Aix-en-Provence v roku 1999) na program festivalu „Memoires“ (Spomienky), pripomínajúc tak – podľa Dorneho slov – spektakulárne inscenácie operných dejín.

⁵ K problematike estetiky performatívnosti pozri FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt nad Mohanom : Suhrkamp 2004. ISBN-10 9783518123737.

⁶ Skutočnosť, že ide o prvý výstup, by mohol podporiť kostým postavy naľavo, ktorú čiastočne zakrýva nekolorovaná, očividne staršia mužská postava. V poslednom výstupe totiž prichádza na scénu Parsifal, zocelený a nobilitovaný v boji s čarodejníkom Klingsorom, v zbroji, zatiaľ čo tu je ako Parsifal identifikovaná postava v chlapčenskom kostýme „naivného prostáčka“ (reiner Tor).

vá politika, Slovenská politika, Slovák a v denníku karpatských Nemcov Grenzbo-
te (Hraničný posol), pisanom po nemecky a v švabachu. Chýbajú bližšie informá-
cie o jednotlivých interpretoch a interpretkách, pričom najväčším problémom bola
nejasnosť okolo interpretky Kundry. Divadelné plagáty z premiéry a tiež z reprízy
13. 4. 1935, v ktorej rolu Parsifala pohostinsky alternoval člen Viedenskej štátnej ope-
ry Josef Kalenberg, uvádzajú ako Kundry Mariu Safierovú. Recenzent Ivan Ballo,
ktorého premiérová kritika vyšla v Slovenskom denníku a ktorý sa zrejme zúčast-
nil i všetkých repríz, však hovorí o Marii Řezníčkovéj. O Řezníčkovéj píše v recenzii
z premiéry aj prispievateľ Ľudovej politiky. Podobne Karel Nedbal vyzdvihuje vo
svojich pamätiach výlučne Řezníčkovú, pričom o Safierovej sa nezmieňuje. Vysvet-
lenie je prosté. Podľa *Českého hudebného slovníka osob a institucí*⁷ sa mezzosopranistka
Marie Řezníčková v časovej blízkosti bratislavského *Parsifala* vydala, takže ju niektorí
kritici hodnotili pod jej dobre známym dievčenským menom, pod ktorým neskôr
vystupovala i na javiskách v Brne a v Prahe.

K problematike významu Wagnerovho žánrového označenia „Bühnenweihfestspiel“ a jeho prekladu do slovenčiny

Denné plagáty premiéry a repríz v SND označujú Wagnerovho *Parsifala* (v pre-
klade Josefa Vymětala) nie celkom presne ako „slávnostnú operu“, kritik Ivan Ballo
dokonca prekladá termín Bühnenweihfestspiel nesprávne ako „slávnostnú operu na
zasvätenie javište“⁸.

V pôvodnom Wagnerovom žánrovom označení, ktoré je v dejinách opery jedineč-
né, je obsiahnutých niekoľko pojmov a významov. V prvom rade označuje „Spiel“
ako hru vo význame divadelnej akcie, ktorá sa môže popri opere vzťahovať aj na iné
formy drámy. „Festspiel“ je teda hra určená pre slávnosť, mimoriadnu príležitosť,
v tomto prípade konkrétne pre slávnosť divadelného festivalu v Bayreuthe, kde ne-
chal Richard Wagner vystavať festivalové divadlo, ktoré malo spĺňať ním minuciózne
sformulované estetické nároky pri inscenovaní jeho javiskových diel. Pojem „Weihe“,
ktorý sa do slovenčiny doslovne preložiť nedá, konotuje sakrálnu, „posvätnú“ akciu
a je rozšírením slovného spojenia „slávnostná hra“, ktorým Wagner označoval svoj
štvordielny cyklus *Nibelungov prsteň*. Slovo „Bühne“ prekladáme do slovenského ja-
zyka ako javisko.

Parsifal je jediným dielom Richarda Wagnera, ktoré vzniklo až v dobe existencie
festivalového divadla v Bayreuthe, teda už s praktickými akustickými skúsenosťami
z predchádzajúcich predstavení. *Parsifal* tu mal svetovú premiéru 26. 7. 1882 vo
Wagnerovej inscenácii. Po prvýkrát sa opona vo festivalovom divadle otvorila insce-
náciou *Zlata Rýna* — prvej zo štyroch častí Wagnerovej cyklickej hudobnodramatic-
kej ságy o Nibelungoch — 13. 8. 1876. Javisko v bayreuthskom festivalovom divadle
Richarda Wagnera bolo teda, ak chceme, „zasvätené“ o šesť rokov skôr, a to prvým
tamojším prevedením *Prsteňa Nibelungovho*. *Parsifala* koncipoval Wagner ako dielo
určené pre zvláštnu príležitosť, počas ktorej sa mal divák v slávnostnom duchu po-
zdvihnúť nad každodennosť a zažiť „posvätnú“ atmosféru. Festivalové divadlo bolo

⁷ Pozri <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>.

⁸ BALLO, Ivan. K dnešnej premiére „Parsifala“ na Slov. národnom divadle. In *Slovenský denník*, roč. 18, č. 62, s. 5, 14. 3. 1935.

pre takéto sakrálné a ritualizované predstavenie hudobnej drámy („Musikdrama“) považované za obzvlášť výnimočné miesto („geweiht“). Sakrálny bol nielen námet z kresťanskej mytológie, ale aj štýl inscenovania, ktorý Richard Wagner označoval ako „princíp posvätnéj jednoduchosti“ („Prinzip der weihevollen Einfachkeit“⁹). Interpreti, ale i diváci mali počas predstavenia zažiť stav „posvätnéj odťažitosti od sveta“¹⁰. Takáto „posvätnosť“ mala podľa Richarda Wagnera spôsobiť, že každý robil to, čo chcel, avšak – s intuíciou pre morálku a etiku – to „správne“. Takýto stav nazýval Richard Wagner „anarchiou“¹¹, ktorú vonkoncom nechápal negatívne. „Bühnenweihfestspiel“ by sme teda mohli azda najsprávnejšie preložiť slovným spojením „posvätná slávnostná hra (pre javisko)“.

Vo svojej koncepcii hudobnej drámy videl Wagner návrat k antickej tragédii. Previazanie umenia a náboženstva v akte jej uvádzania bolo jednou z najesenčialnejších inšpirácií jeho koncepcie hudobného divadla ako drámy ideí („Ideendrama“). Podľa Wagnera čerpalo antickej divadlo svoju dôstojnosť a výpovednú silu z prepojenia na kult, pričom sám seba vnímal ako toho, kto má takúto funkciu divadla obnoviť pre súčasného diváka. Georg Oswald Bauer, dlhoročný hovorca festivalu Richarda Wagnera, vo svojej monumentálnej dvojzväzkovej monografii o dejinách Bayreuthských slávností konštatuje: „Sprostredkovanie poznania, sebaznania, vnímavý pochop motivovaný láskou, v tomto všetkom spočíval podľa neho [Wagnera] zmysel a význam gréckeho divadla.“¹²

Richard Wagner vyčítal svetu chýbajúcu morálku. Proti rozmáhajúcemu sa egoizmu malo vystúpiť umenie a náboženstvo: materiálne orientovanej dobe ponúkol Wagner v *Parsifalovi* myšlienku spásy v akte súcítia ako základného fundamentu humanizmu. „Len láska koreniaca a prejavujúca sa v súcítení môže nadobro zlomiť svojvôľu, iba spásu prinášajúca kresťanská láska, ktorá v sebe zahŕňa vieru, nádej a lásku samotnú“¹³, tak by sa dala zhrnúť centrálna dramaturgická myšlienka *Parsifala*. Wagnerova afinita ku kresťanskej mystike na sklonku jeho života nezostala bez kritičkej odozvy. Nie je vylúčené, že to bol práve *Parsifal*, ktorý obrátil ateistického Friedricha Nietzscheho, autora *Antikrista* a syna evanjelického farára, niekdajšieho horlivého prívrženca Wagnerovho umenia a estetiky, v jedného z najzapálenejších a najprominentnejších skladateľových kontrahentov: „Posledné slová, ktoré mi W[agner] adresoval, sú napísané ako venovanie na jednom peknom exemplári *Parsifala*: ‚Môjmu drahému priateľovi Friedrichovi Nietzschemu. Richard Wagner, vrchný cirkevný radca.‘ Presne v tom istom momente k nemu dorazila moja kniha ‚Menschliches Allzumenschliches‘, ktorú som mu poslal – a tým bolo všetko jasné, ale aj všetko ukončené.“¹⁴

Napriek irónii vo venovaní adresovanom Nietzschemu sa Richard Wagner neštylizoval do pozície zakladateľa nového náboženstva. Fundamentálny rozdiel me-

⁹ MILLENKOVICH-MOROLD, Max. *Cosima Wagner: ein Lebensbild*. Lipsko : Philipp Reclam, 1937, s. 252. Preklad textov z nemeckého jazyka Robert Bayer.

¹⁰ Cosima Wagner v liste Engelbertovi Humperdinckovi, 25. 8. 1896. Pozri HUMPERDINCK, Eva. *Engelbert Humperdinck in seinen persönlichen Beziehungen zu Richard Wagner – Cosima Wagner – Siegfried Wagner dargestellt am Briefwechsel und anderen Aufzeichnungen: Band 1*. Mainz : Schott 1996, s. 263. ISBN 978-3-920388-50-2.

¹¹ WEINGARTNER, Felix. *Bayreuth (1876 – 1896)*. Berlín : Fischer, 1897, s. 44f.

¹² BAUER, Oswald Georg. *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele 1850-1950 : Band I*. Berlín, Mnichov : Deutscher Kunstverlag, 2016, s. 159. ISBN 978-3-422-07343-2.

¹³ MACK, Dietrich. *Bayreuther Inszenierungsstil (1876 – 1976)*. Mnichov, 1976, s. 9.

¹⁴ List adresovaný Lou von Salomé, 16. 7. 1882. Pozri <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/BVN-1882,269> [cit. 20. 1. 2019].

dzi umením a náboženstvom videl v tom, že na rozdiel od náboženstva, ktoré vedie k viere, privádza umenie človeka k poznaniu. Čistý a naivný prostáčik („der reine Tor“) Parsifal¹⁵ musí prejsť ťažkú cestu, aby dosiahol poznanie. Ako dramaturgická kostra tejto paradigmy slúžila Wagnerovi tzv. Prodikova bájka, ktorá je príbehom o rozhodovaní sa hrdinu medzi zlom a dobrom, známa aj pod názvom „Herkules na rázcestí“. V tejto bájke rozpráva filozof Prodikos o mladom Herkulovi, ktorému sa na rázcestí zjavia dve ženy. Virtus, cnosť, v jednoduchom oblečení mu sľubuje strmú a trnistú cestu za úspechom, ktorá mu zaručí slávu a nesmrteľnosť – v zmysle kresťanskej mystiky cestu do neba. Voluptas, žena kyprých tvarov, mu zase ponúka cestu posiatu ružami, pozemské rozkoše a život v blahobyte. Ten však v antike viedol k priemernosti, k životu bez hrdinských činov a v kresťanstve do pekla a k smrti. Ruže sú pritom symbolom vanitas, pomínelosti a bezcennosti pozemskej krásy. Táto bájka názorne približuje otázku eticky správneho rozhodovania sa. Už v období stredoveku boli podobné morality vyjadrované divadelnými predstaveniami. Tento dramaturgický skelet je divadelne nesmierne účinný a u Richarda Wagnera sa po prvýkrát objavil už v romantickej opere *Tannhäuser*. Jej titulný hrdina je trýznený polyamoriou k bohyni lásky a umenia Venuši a k svätici Elisabeth, s ktorou splynie len vykročením z fyzického sveta po smrti.¹⁶ V *Parsifalovi* sa teda Wagner neobrátil k moralizovaniu skrz obrazy kresťanskej mystiky. Príbeh o Parsifalovi by sa dal chápať ako završenie jeho celoživotného hľadania ideálov cnosti, mravnej čistoty a eticky správneho rozhodovania sa, využívajúc pri tom inšpirácie z kresťanskej a hinduistickej, respektíve budhistickej náboženskej mystiky.¹⁷

„Krádež“ svätého Grálu

Posvätná slávnostná hra *Parsifal* nemala nikdy opustiť javisko festivalového divadla v Bayreuthu. Richard Wagner si neželal, aby bol *Parsifal* inscenovaný pre zábavu na iných javiskách. Parsifalovská moralita o vykúpení vykupiteľa mala svojou exkluzivitou prepožičať bayreuthskej divadelnej svätyni nimbus sakrálnosti, ktorý mal publikum podľa vzoru náboženských pútnických miest uviesť do stavu podobnému duchovnému vytrženiu a umožniť mu zažiť poznanie. Ritualizované bolo aj predstavenie. Dnes už po prvom výstupe aplaudujú len tí, ktorí nevedia, že kedysi bolo úzom mlčky opustiť auditórium. Cosima Wagner, manželka Richarda Wagnera a prísna strážkyňa jeho duchovného a umeleckého dedičstva, sa ešte pred vypršaním vtedajšieho autorského monopolu (trvajúceho tridsať rokov od skladateľovej smrti) márne snažila presadiť v nemeckom parlamente zákon, ktorý by zakazoval uvádzanie *Parsifala* mimo Bayreuthu. Berlínsky Ríšsky snem jej návrh zamietol s výsmechom ako „lex Cosima“, a to aj napriek tomu, že Richard Wagner bol už v tej dobe štylizovaný do pozície národ-

¹⁵ Týmto pojmom označuje Wolfram von Eschenbach svojho Percevala, ktorý bol Wagnerovým hlavným zdrojom a inšpiráciou pre kompozíciu jeho *Parsifala*.

¹⁶ Režisér Romeo Castellucci vo svojej polarizujúcej inscenácii Wagnerovho *Tannhäusera* (premiéra v Bavorskej štátnej opere 21. 5. 2017) vystaval Wolframov monológ v treťom výstupe s mŕtvymi telami *Tannhäusera* a Elisabeth na katafalkoch v pozadí. Počas jeho spevu prechádzajú telesné pozostatky oboch hlavných postáv rôznymi štádiami rozkladu. S poslednými tónmi opery zostal na katafalkoch už iba prach zosnulých.

¹⁷ Takýto vývoj Wagnerovho uvažovania prepájajúceho etiku s umením dokladuje aj fakt, že zamýšľal skomponovať hudobnú drámu o Ježišovi Nazaretskom a Buddhovi. Nevedno, či by tieto kompozičné plány zrealizoval. Každopádne sú dôkazom toho, ako intenzívne sa zaoberal kontextom morálky a cnosti v umení.

ného skladateľa. Nepomohlo ani orodovanie u nemeckého cisára Wilhelma II., ba ani protestná nóta Cosimy u amerického prezidenta Theodora Roosevelta pri príležitosti prvého naštudovania *Parsifala* v newyorskej Metropolitnej opere 24. 12. 1903.

Posledné Bayreuthské slávnosti pred vypršaním monopolu na *Parsifala* v lete 1913 Cosima zanovite zrušila, napriek stému výročiu narodenia Richarda Wagnera. Na prelome rokov 1913 a 1914 sa však rozpútala skutočná parsifalovská horúčka, ktorú vo vile Wahnfried v Bayreuthu nenazývali inak než „krádežou svätého Grálu“. Divadlá sa predbiehali o prvenstvo. Ešte na Silvestra 1913 sa zdvihla opona pre Wagnerovho *Parsifala* v barcelonskom Gran Teatre del Liceu. Začiatok predstavenia o pol jedenástej večer bol uštipačným bonmotom adresovaným Bayreuthu, ktorý od Barcelony delilo jedno časové pásmo. Na Nový rok 1914 nasledovalo Teatro Comunale v Bologni, ktoré sa po tamojšom prvom talianskom uvedení *Lohengrina* pasovalo na taliansku baštu wagnerovského umenia. Večer 1. 1. 1914 uviedla *Parsifala* opera v berlínskom Charlottenburgu, predchodkyňa dnešnej Deutsche Oper. Nasledovali konkurenčná berlínska Hofoper – dnešná Staatsoper unter den Linden (5. 1.), parížska opera v Palais Garnier (4. 1.), milánske Teatro alla Scala (9. 1.), Viedenská dvorná opera – dnes Viedenská štátna opera (14. 1.). V prvej polovici roku 1914 uviedli Wagnerovu poslednú hudobnú drámu na javiskách vyše päťdesiatich európskych operných metropol, medzi inými v Londýne, Benátkach, Drážďanoch, Mníchove, Hamburgu.

V dobe bez nahrávok, CD, DVD a internetového streamingu bol takýto bezpríkladný ošiaľ pochopiteľný. *Parsifala* bolo dovtedy možné skutočne vidieť len v Bayreuthu, kde pedantne a v priam sakrálny úcte prechovávali pôvodnú inscenáciu, ktorú inscenoval samotný majster skladateľ. Dokonca aj Thomas Mann, ktorému bolo takéto mystifikovanie umenia cudzie, musel priznať, že predstavenie počas Bayreuthských slávností v auguste 1909 ho svojim čarom vyviedlo z miery. *Parsifal* bol vďaka dramaticky premyslenej kompozícii hudobných harmónií, leitmotívov a zvukových obrazov na svoju dobu skutočne progresívny, novátorský a jedinečný. Niet divu, že sa po ňom prominentné operné scény doslova vrhli.

***Parsifal* na javisku SND**

„Už sa teda i naša opera dopustila ‚lúpeže Grálu‘, ako stúpenci Bayreuthu, ktorému Richard Wagner bol jedine vyhradil svoje posledné dielo, nazývali predvádzanie ‚Parsifala‘ na mimobayreuthských scénach; už sme teda i u nás počuli dielo, o ktorom Felix Weingartner tak krásne hovorí, že nad ním leží jeseň, nie však jeseň, ktorá znamená úpadok síl a blížiacu sa zimu, že vzplanutie týchto jesenných farieb svedčí o najvyššej sile a cez zimu ukazuje k ďalekej jari; už sa teda i priestorom Slovenského národného divadla nieslo čisté evanjelium tohto vznešeného diela, tak geniálne syntetizujúceho nové útvary [a] všetko, čo tvorilo význačné črty predparsifalovskej tvorby veľkého hudobného dramatika“, napísal kritik Ivan Ballo pri príležitosti premiéry *Parsifala* v SND.¹⁸

Aj keď od vypršania autorského monopolu uplynulo už dvadsať rokov, pripravovaná inscenácia bola vzhľadom na dramaturgickú exkluzivitu spojená s istými finančnými rizikami. Po troch predstaveniach *Tristana a Izoldy* spreď roka, ktoré vy-

¹⁸ BALLO, Ivan. „Parsifal“ na Slovenskom národnom divadle. In *Slovenský denník*, roč. 18, č. 75, s. 2, 29. 3. 1935.

kazovali mizivú návštevnosť, hrozilo, že *Parsifal* sa stane finančným fiaskom. Nota bene, ak pre titulnú postavu Parsifala chýbal v domácom súbore interpret, a teda musel byť angažovaný hosť. V siedmich predstaveniach sa bratislavskému publiku v alternáciách titulnej postavy predstavili Gunnar Graarud (člen Viedenskej štátnej opery, bayreuthský Parsifal a bratislavský Tristan), Josef Kalenberg (dlhoročný člen Viedenskej štátnej opery) a Emil Olšovský (člen Národného divadla v Brne). Orchester SND mal síce skúsenosti s partitúrami hudobných drám Richarda Wagnera, veď pod vedením Oskara Nedbala naštudoval v roku 1928 *Zlato Rýna* a v roku 1934 pod vedením Karla Nedbala *Tristana a Izoldu*, partitúra *Parsifala* však predstavovala úplne novú výzvu. Antonín Drašar, ktorý bol na post šéfa SND povolaný v roku 1931 ako úspešný riaditeľ divadla v Olomouci s úlohou konsolidovať zúfalú finančnú situáciu prvej slovenskej divadelnej scény, bol predovšetkým obchodník. V Bratislave preferoval hlavne operetu, ktorej Karel Nedbal vo svojich pamätiach vytýkal lascivnosť a prílišnú revuálnosť.¹⁹ Je však namieste predpokladať, že aj vďaka takýmto kasovým fahákom mohol neskôr Nedbal realizovať náročnejšie a umelecky i dramaturgicky ambiciózne hudobnodramatické projekty.

Estetické inšpirácie scénografie *Parsifala* Ludovíta Hradského

Scénografické reformy v inscenovaní hudobných drám Richarda Wagnera, postulované Adolphom Appiom a realizované Alfredom Rollerom (hlavne počas jeho spolupráce s Gustavom Mahlerom ako riaditeľom Viedenskej dvornej opery), sú pri pohľade na Hradského scénické návrhy k bratislavskému *Parsifalovi* neprehliadnuteľné. Hradský bol absolventom Umeleckopriemyselnej školy vo Viedni, ktorej riaditeľom bol v tom čase Alfred Roller, v triede profesora Oskara Strnada. Strnad vošiel do dejín inscenačnej praxe ako scénograf, režisér i pedagóg Reinhardtovho semináru vo Viedni. Adolphe Appia, popri Edwardovi Gordonovi Craigovi jeden z najväčších reformátorov európskej divadelnej praxe, rozvinul svoju reformu scénografie na pozadí hudobných drám Richarda Wagnera. Prísne reglementovanému inscenačnému štýlu Wagnerových diel, spočívajúceho v iluzívnej perspektivej maľbe, vyčítal prílišnú statickosť. Po návšteve jednej z repríz *Parsifala* v Bayreuthe v réžii Richarda Wagnera pranieroval diskrepanciu medzi dielom a réžiou, zrádzajúcu koncepciu Gesamtkunstwerku, keďže choreografia postáv na javisku bola silne determinovaná kulisami v prospech zachovania perspektívy. Realistickému scénickému maliarstvu oponoval Appia zavedením pohyblivých praktikáblo, schodov a v neposlednej miere i silou výrazu svetla: len takto architektonicky priestorovo koncipovaná scénografia umožní skutočne živú trojdimenzionálnu hereckú akciu a z javiska, ktoré bolo v 19. storočí koncipované skôr ako pohyblivé maliarske plátno, urobí plnohodnotný trojdimenziálny priestor. Appiove scénické návrhy a podnety pre svetelnú réžiu, koncipované ako ekvivalent k hudbe a zároveň ako spojivo medzi hereckou akciou a scénou, ovplyvnili smerovanie vývoja scénografie hlboko do 20. storočia.²⁰

¹⁹ NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 223.

²⁰ K problematike Appiových reforiem pozri napr. BEACHAM, Richard C. *Adolphe Appia: theatre artist*. Cambridge University Press, 1987. ISBN-13 978-0521237680.

Gustav Mahler a Alfred Roller patrili k prvým divadelníkom, ktorí sa Appiove reformy snažili konzekventne presadiť na opernom javisku. Mahlerove a Rollerove inscenácie vynikali nielen vysokou mierou prepojenia hudby a scény, ale aj dramatickou logikou a prirodzenosťou gesta a mimiky. Podľa Ferdinanda Pfohla, „Mahler ako operný dirigent disponoval hlbokým citom pre štýl; s najvnútornejším zmyslom pre scénu pestoval umenie a kultúru výrazu; bol kapelníkom a režisérom v jednom, vykladačom hudby skrz scénu, mysliacim mozgom každého predstavenia.“²¹

V dostupných scénických návrhoch k *Parsifalovi* od Ľudovíta Hradského je zrejmä inšpirácia expresionistickou estetikou, svetelnou réžiou, aj architektúrou scénografie Appiu a Rollera. Na skicách k druhému výstupu odohrávajúcemu sa v Klingsorovej záhrade, vyhotovených tušom a akvarelom, sú rozpoznateľné koncepcie schodov v Klingsorovej veži a v záhrade s Kvetinovými dievkami. Ďalej registrujeme aj pomerne expresionisticky ladenú farebnosť a v náznakoch i svietenie v pozadí hradieb Klingsorovho hradu, ktorý spolu s vežovitými praktikábovými stavbami podľa vzoru tzv. Rollerových veží necháva vyznieť scénu neobyčajne plasticky. Návrhy druhého výstupu koncipoval Hradský energickými ťahmi pera a štetca na pozadí expresívne poňatých farieb – purpurovej, oranžovej, tyrkysovej a modrej. Schody a sústava plošín, určených podľa legendy na pravej strane listu Kvetinovým dievkam, dynamizujú a tektonizujú javisko.

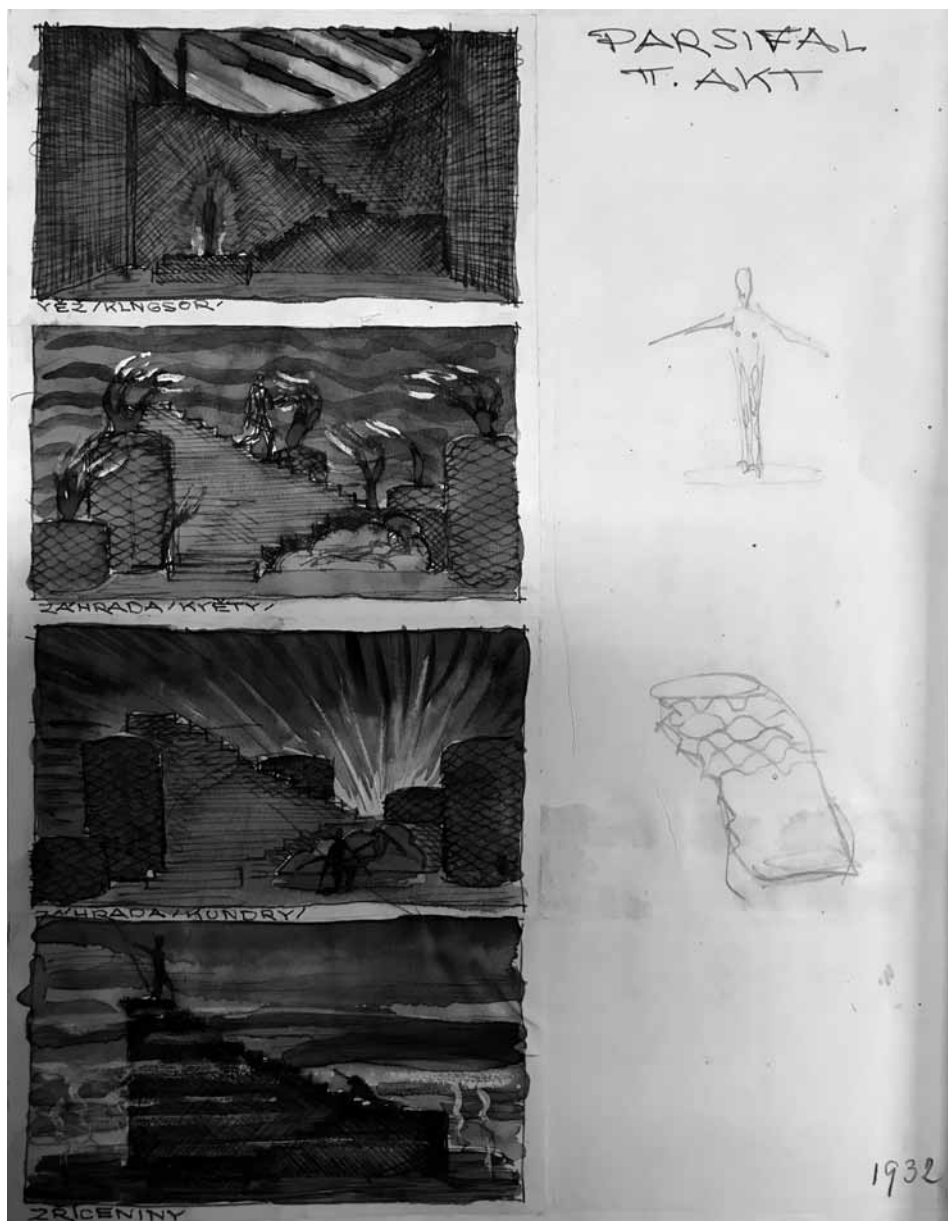
Za povšimnutie stojí datovanie týchto návrhov rokom 1932. Bayreuth mal v tom čase v repertoári ešte stále pôvodného Wagnerovho *Parsifala* v dekoráciách, ktorých dezolátny stav nútil kulisárov a kostymérov k čoraz častejším opravám. Hradského návrhy tak vznikli dva roky pred pokusom o prvú novú inscenáciu *Parsifala* v Bayreuthe. Jej scénografom bol práve Alfred Roller – vtedajšej intendantke slávností Winifred Wagnerovej, vdove po Richardovom synovi Siegfriedovi Wagnerovi, ho navrhol sám Adolf Hitler.²² Pre značný protest tradicionalistov, ktorí sa za žiadnu cenu nechceli vzdať pôvodnej inscenácie bayreuthského majstra, mohli byť Rollerove zámery zrealizované len čiastočne.²³

Hradského scénické návrhy rytierskej sály chrámu svätého Grálu a lesnej čistiny s hradom Montsalvat v pozadí poukazujú na odklon od praxe iluzívnej perspektívnej maľby smerom k scénickej abstrakcii. Podobne ako červené stĺpy chrámu so zlatými ornamentmi, aj koruny stromov sa strácajú v povrazisku. Nadobúdajú tak spoločný význam v zotretí hraníc medzi vonkajším a vnútorným: stromy sa stávajú stĺpmi a naopak. Svojou otvorenosťou smerom nahor evokujú nekonečnosť priestoru scenérie (a času) v zmysle Gurnemanzovej repliky z prvého výstupu: „Du siehst mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“ (Vidíš, syn môj, priestorom sa tu stáva čas). Takýto dojem však oslabuje zlatá kupola s krížovými ornamentmi v byzantskom štýle, upevnená na štyroch masívnych zlatých reťaziach, ktorá uzatvára priestor nad kruhovým „oltárom“ chrámu rytierov svätého Grálu. Na fotografii z inscenácie, uverejnenej

²¹ Cit. podľa ECKERT, Nora. *Von der Oper zum Musiktheater: Wegbereiter und Regisseure*. Berlín : Henschel Verlag, 1995, s. 15. ISBN 9783894872076.

²² Traduje sa, že Adolf Hitler sa dvakrát pokúšal uchádzať u Rollera ako vrchného scénografa Viedenskej dvornej opery o miesto divadelného maliara. Vždy sa však vraj obrátil na schodoch v opere, z rešpektu pred Rollerovou osobnosťou.

²³ Viac o tejto téme pozri aj ZAVARSKÝ, Ján. Alfred Roller – novátor a tradicionalista. In *Slovenské divadlo*, 2017, roč. 65, č. 4, s. 383 – 401. DOI: 10.1515/sd-2017-0023.



Richard Wagner: *Parsifal*. Slovenské národné divadlo, premiéra 29. 3. 1935. Scénické návrhy Ludovíta Hradského (1932). Foto Archív Divadelného ústavu Bratislava.

v najnovšej reprezentatívnej monografii *Dejiny slovenského divadla*²⁴, však zlatá kupola zo scénického návrhu chýba. Je teda pravdepodobné, že výsledná realizácia scény sa Hradského skíc nepridržala doslovne. Na pozadí piatich stĺpov je navyše vidieť sedem masívnych uzavretých oblúkov. Scéna tak pôsobí viac abstraktne a funkcionalisticky, celkom v zmysle expresionistickej snahy o formálnu jednoduchosť, vzdialenej od iluzívne dekoratívneho javiskového vizuálu s dominanciou plošne komponovanej perspektívy ako základného wagnerovského scénografického princípu 19. storočia. Priestorovo neohraničenou sa zdá byť aj šikmá, zaoblená plošina lesnej čistiny s expresionisticky stvárneným, priam až bauhausovsky pôsobiacim hradom Montsalvat so žltým horizontom v pozadí, pripomínajúcim tak trochu hrad Walhalla z Ladvenicovho scénického návrhu k bratislavskej inscenácii *Zlata Rýna*. Hradského výpožička z divadelného fundusu v dôsledku šetrenia finančných zdrojov je veľmi pravdepodobná, keďže spomínanú Walhallu pripomína hrad Montsalvat aj na fotografiách z inscenácie. Okružná podesta strácajúca sa za stromami za pravým horizontom zase evokuje známu „Weltenscheibe“ vo forme kruhovej naklonenej plošiny, na ktorej o tridsať rokov neskôr režírovali Wolfgang a Wieland Wagner prvé povojnové bayereuthské naštudovanie *Prsteňa Nibelungovho*. Wolfgang a Wieland Wagnerovci sú často považovaní za demiurgov tzv. Nového Bayreuthu. Ich koncepcia mala očistiť Bayreuth od nánosov politicky motivovaných inscenačných (dez)interpretácií z čias 2. svetovej vojny. Aj z porovnania s bratislavským *Parsifalom* je však zrejmé, že bayereuthská inscenačná estetika Wielanda Wagnera (*Parsifal* 1951 – 1958, *Prsteň Nibelungov* 1952 – 1958, *Tristan a Izolda* 1952 – 1953) bola skôr štýlovým pokračovaním minimalistickej estetiky „novej vecnosti“, ktorej vývoj prerušila 2. svetová vojna.²⁵



Richard Wagner: *Parsifal*. Slovenské národné divadlo, premiéra 29. 3. 1935. Scénický návrh Ludovíta Hradského. Chrám rytierov sv. Grálu (1935). Foto Archív Divadelného ústavu Bratislava.

²⁴ Kol. *Dejiny Slovenského divadla* I. Bratislava : Divadelný ústav, 2018, s. 362. ISBN 9788081900396.

²⁵ Skutočne novátorskými boli v Bayreute až inscenácie *Tannhäusera* v réžii Götza Friedricha (1972 – 1978) a neskôr legendárneho „Prsteňa storočia“ vo fenomenálnej réžii Patricea Chéreaux (1976 – 1980).



Richard Wagner: *Parsifal*. Slovenské národné divadlo, premiéra 29. 3. 1935. Scénický návrh Ludovíta Hradského. Lesná čistina, v pozadí hrad rytierov sv. Grálu (1935). Foto Archív Divadelného ústavu Bratislava.



Richard Wagner: *Parsifal*. Slovenské národné divadlo, premiéra 29. 3. 1935. Tretí výstup. Réžia Bohuš Vilím, hudobné naštudovanie Karel Nedbal. Foto archív Slovenského národného divadla.

Pohľad na tri čiernobiele fotografie bratislavského *Parsifala* približuje svetelnú réžiu inscenácie. V relatívne tmavej a ponurej scéne nechávajú svetlá vyniknúť plastickejšie jednotlivých postáv a scény. Jasnejšie osvetlený horizont navodzuje dojem priestorovej hĺbky a nekonečnej diaľavy, najmä na fotografii s étericky pôsobiacou horou Montsalvat, stojacou nad priepasťou v pozadí, z ktorej vyžaruje tajomné svetlo. Expresionisticky pôsobiace kulisy akoby náročky zmäkčovalo impresionisticky ladené svietenie, ktoré celej inscenácii zrejme prepožičalo nimbus ezoterickej tajuplnosti. Jej obrazom, na míle vzdialeným od realistickej, perspektivisticky ladenej iluzívnej scénickej maľby, priznal recenzent *Grenzbote* „fascinujúcu krásu“. Z takejto inscenačnej poetiky, v ktorej podľa recenzenta denníka *Slovák* nadchla najmä scéna odhalenia sv. Grálu, sa dá vydedukovať, že realizačný tím sa k réžii Wagnerovho *Parsifala* postavil skôr pietne a, odhliadnuc od scénografie, bez hlbších sémantických posunov v čítaní predlohy. Takýto abstrahujúci prístup k scénografii bol však v tej dobe na európskych prominentných operných scénach už relatívne bežný.

Hudobné naštudovanie a réžia

Absencia režijnej knihy a partitúry s prípadnými poznámkami o tempe, dynamike či škrtoch znemožňuje adekvátnu rekonštrukciu týchto zložiek inscenácie bratislavského *Parsifala*. Pri ich hodnotení sa preto môžeme odvolávať iba na dobových recenzentov, z ktorých sa ako najerudovanejší javí Ivan Ballo. V Slovenskom denníku publikoval v deň premiéry článok, v ktorom vysvetľuje hudobnú dramaturgiu Wag-



Richard Wagner: *Parsifal*. Slovenské národné divadlo, premiéra 29. 3. 1935. Druhý výstup. Réžia Bohuš Vilím, hudobné naštudovanie Karel Nedbal. Foto archív Slovenského národného divadla.



Richard Wagner: *Parsifal*. Slovenské národné divadlo, premiéra 29. 3. 1935. Prvý výstup. Réžia Bohuš Vilím, hudobné naštudovanie Karel Nedbal. Foto archív Slovenského národného divadla.

nerovho diela. Čitateľovi približuje výstavbu hudby, jej novátorstvo i vzťah k textu libreta: „Pre nové úkoly našiel Richard Wagner celkom nové tóny, nie bez vedomého priblíženia k cirkevnej hudbe. Unisonný začiatok predohry, téma Večere Pánovej, je základom veľkej časti hudby ‚Parsifala‘, z neho sú odvodené témata kopie, súcitu, vykúpenia. Druhé, akordické téma so svojim cirkevným tónom a zbožným vzostupom sext (saské amen)²⁶ je symbolom svätého Grálu; téma hneď naň nadväzujúce, prednášané trúbkami a pozaunami, téma čistého prostáčika [reiner Tor – pozn. R. B.], ďalej výkrik hriechneho stvorenia s kliatbou, rútiacou sa nadol tromi oktávami (pri prvom zjavení Kundry) a konečne ľútosť a túha z hriechu po vykúpení (Žaloba Spasiteľovi), chromatické téma akordické, ktoré prichádza najprv v hudbe prvej premeny [Verwandlungsmusik, pozn. R. B.] a potom častejšie: všetko hudobné útvary pre ‚Parsifala‘ príznačné, nové, úchvatné. (...) A tak je ‚Parsifal‘ v básni i hudbe vpravde etické: drama svedomia a božieho smilovania.“²⁷ Takéto zhrnutie je samozrejme veľmi zjednodušujúce, pravdepodobne však prispelo k relatívne dobrej návštevnosti, o ktorej sa Ballo pochvalne vyjadruje v neskoršom článku v Slovenskom denníku.²⁸

²⁶ Konkrétne „Amen“ spievané v Kostole sv. Križa v Drážďanoch. Richard Wagner tu pôsobil ako kapelník v Saskej dvornej opere (1843 – 1849).

²⁷ BALLO, Ivan. K dnešnej premiére „Parsifala“ na Slov. národnom divadle.

²⁸ BALLO, Ivan. Veľké večery opery Slov. národného divadla. In *Slovenský denník*, roč. 18, č. 78, s. 5, 2. 4. 1935.

Všetko nasvedčuje tomu, že tak ako réžia rešpektovala režijné poznámky partitúry, tak aj Karel Nedbal zvolil tempá korešpondujúce s dobovým úzom, hlavne tým viedenským, kde bol častým hosťom. Škoda, že Ballo nebol dôslednejší a neodstopoval dĺžky jednotlivých dejstiev, ktoré by nám v porovnaní s relatívne dobre zdokumentovanými dĺžkami inscenácií bayreuthských predvedení vedeli bližšie priblížiť charakter Nedbalovho hudobného naštudovania. Ivan Ballo o ňom napísal: „S celou svojou len a len pre dielo zapálenou oddanosťou, hlboko zasvätený v hudobné zloženie i duchovný obsah diela, ho viedol Karel Nedbal, v mocnom stupňovaní od aktu k aktu dávajúc orchestrálnemu partu príkladnú plastiku, sústredenosť, monumentalitu výstavby i veľkú intenzitu výrazu vo všetkých sférach v ‚Parsifalovi‘ sa stretajúcich a hudbou tak úchvatne tlmočených. Kongeniálne dal Karel Nedbal svetu sv. Grála posvätnú veľebu; utrpeniu Amfortovmu szieravú bolesťnosť; kúzlu Veľkého piatku božský mier prebúdzejúcej sa jarnej prírody; Parsifalovi tóny jímavej prostoty a čistoty; Kundry spár démonie i zas kajúcnu pokoru; svetu kúzel čarodeja Klingsora dravú zlobu i zas lúbežnú svodnosť. Každý ten register výrazu vždy v pravú chvíľu a v pravej miere – všetko bedlive odvážené a v celok organicky zapnuté. Bol to po lanskom nádhernom ‚Tristanovi‘ ďalší veľký, nedocenený wagnerovský čin Karla Nedbala, rastúceho s každým novým úkolom. Slová sú tu príliš bledé: takého ‚Parsifala‘ v hlboko ľudskom, duchovnelom podaní Karla Nedbala treba zažiť!“²⁹

Aj orchester sa podľa Balla presvedčivo vyrovnal s partitúrou. Vyčíta mu jedine drobné nepresnosti v nástupoch. Poznámka o sláčikoch, ktoré svoju podobsadenosť vyrovnávali intenzitou zvuku, nasvedčuje tomu, že Nedbal bol z dôvodu obmedzeného priestoru orchestriska v historickej budove SND nútený zredukovať počet hráčov. Na premiérovom plagáte registrujeme aj odkaz na zosilňovacie zariadenie namontované firmou Philips. Ten nastoľuje predpoklad, že zvuk tzv. „Gralsglocken“ bol púšťaný z nahrávky. Operný historik Jaroslav Blaho v monografii *Dejiny slovenského divadla I.* v tejto súvislosti dodáva: „Zaujímavosťou hudobného naštudovania bolo, že zvuk chlapčenského zboru, ktorý mal znieť za scénou (...) sa prenášal pomocou zvukovej techniky do hľadiska z baletnej sály.“³⁰

Je pravdepodobné, že réžia Bohuša Vilíma bola koncipovaná staticky a s rešpektom voči skladateľovým režijným poznámkam. Karel Nedbal sa vo svojich pamätiach vyjadril o Vilímových operných réžiách v SND takto: „Za druhej bratislavskej činnosti bohužiaľ nespĺnil všetko, čo sa od neho očakávalo, najmä keď mu prenikavo zmodernizovaný javiskový aparát dával bohaté možnosti. Ak už v Olomouci mali v práci nad fantáziou prevahu kalkul a rutina, stupňovalo sa v Bratislave spoliehanie na rutinu od réžie k réžii a nakoniec uviazlo na niekoľkých stereotypných klišé, priamo tvrdošijne opakovaných akoby navzdory hlasom kritiky, ktorá sa pri jeho príchode stavala k jeho práci veľmi kladne.“³¹ Niet dôvodu si myslieť, že by Vilímova réžia *Parsifala* vykazovala revolučný či nebudaj voči dramaturgii diela kritický inscenačný rukopis. Recenzent Ludovej politiky hodnotí Vilímovu réžiu všeobecne ako skvelú.³² Podobne pochvalne sa o nej vyjadruje i recenzent Slovenskej politiky,

²⁹ BALLO, Ivan. „Parsifal“ na Slovenskom národnom divadle.

³⁰ BLAHO, Jaroslav. Hudobné divadlo v rokoch 1928 – 1945. In Kol. *Dejiny Slovenského divadla I.*, s. 365.

³¹ NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*, s. 239.

³² Autor neuvedený. „Parsifal“ v SND. In *Ludová politika*, roč. 11, č. 74, s. 5, 3. 3. 1935.

keď Vilímovi prisudzuje podiel na tomto „vrcholnom výkone našej opernej scény“³³. Recenzia v Slovákoví ide v hodnotení réžie o krôčik hlbšie a taktne, bez uvedenia konkrétnych príkladov, ju kvituje: „Réžia urobila všetko možné, aby súhra bola po-kojná a dôstojná.“³⁴

Osoby a obsadenie

Nielen pre chýbajúci zástoj domácich hrdinských tenorov, ale tiež s ohľadom na početnú nemeckú komunitu v Bratislave bolo vedenie SND nútené dovážať aj sólistov, o ktorých sa čítalo v bratislavských kaviarňach v nemeckej či maďarskej tlači. Gunnara Graaruda malo bratislavské obecnstvo možnosť spoznať už v roku 1934 ako Tristana. Tohto tenoristu by sme dnes mohli významom a slávou prirovnať k súčasnemu formátu najväčších operných hviezd. Graarud bol nielen sólistom Viedenskej štátnej opery, na javisku ktorej stvárnil Parsifala dvadsaťšesťkrát, ale aj častým hosťom Bayreuthských slávností, kde naštudoval Siegmunda, Tristana i Parsifala. Vďaka nahrávke predstavenia v bayreuthskom festivalovom divadle pod taktovkou Karla Elmendorffa z roku 1928, s Nanny Larsen-Todsén ako Izoldou, je Graarud aj historicky prvým Tristanom zachyteným na zvukovom nosiči. Karel Nedbal naň vo svojich pamätiach spomína ako na družného človeka, ktorý v prestávkach medzi skúškami bavil ansámbl bohatými skúsenosťami z európskych javísk. Ktovie, či už vtedy dával tento rodený Nór najavo i svoje sympatie s Hitlerovým národným socializmom, ktorého náruživým zástancom bol až to takej miery, že sa ponúkol slúžiť u Waffen-SS a v posledných dňoch vojny sa hrdo hlásil k tzv. Volkssturmu, s cieľom posilniť zdecimovaný Wehrmacht v záverečnej fáze 2. svetovej vojny. Bratislavská kritika mu ležala pri nohách už po jeho kreácii Tristana v roku 1934. Zrejme jediný z ansámblu spieval Parsifala po nemecky, ako vyplýva z kritiky v Slovákoví: „[Graarud] mal prednosť v tom, že mohol spievať svoju partiu v pôvodnom verši Wagnerovom.“³⁵

Ballo sa pri hodnotení Graaruda vyjadruje o potrebe špeciálnej štúdie, ktorá by vyčerpávajúco reflektovala jeho kreáciu Parsifala v Bratislave. Určite aj vďaka bohatým skúsenostiam s touto postavou bol jeho výkon „rastúci z preniknutia nielen postavy, ale celého diela, suverénne nachádzal tóny svrchovanej prostoty a výraznosti, ba priam jedinečnosti na vyjadrenie záchvevov duše Parsifala – nevedomého chlapca, i zas s akou veľkorysou prostotou podával Parsifala – rytiera, plne si vedomého bóľu, ktorý nevedomky zapríčinil, plne si však vedomého i svojho vznešeného poslania vykupiteľského; v akých veľkých líniiach sa klenul a ako ušľachtile sa niesol jeho bohato diferencovaný, zduchovnený spev; akú monumentalitu a jednako nenútenú prirodzenosť malo jeho lapidárne gesto; ako sa každé hnutie vnútra zračilo v úspornej a jednako bohatej, ba práve preto takej výmluvnej mimike tváří. Všetko to rástlo z hudby a jednako bolo slobodné.“³⁶ Ballo favorizuje Graarudov výkon i popri alternujúcom Josefovi Kalenbergovi, ktorý viac než hrdinskosťou gesta zaujal striedejšou paletou farby hlasu a civilnejším stvárnením, a Emilovi Olšovskom, ktorý svojimi

³³ Autor neuvedený. Wagnerov Parsifal na SND. In *Slovenská politika*, roč. 16, č. 74, s. 2, 3. 4. 1935.

³⁴ Autor neuvedený. Parsifal. In *Slovák*, roč. 17 – 1, č. 76, s. 8, 31. 3. 1935.

³⁵ Tamže.

³⁶ BALLO, Ivan. „Parsifal“ na Slovenskom národnom divadle.

mäkšími črtami prepožičal Parsifalovi slovanskú srdečnosť. Marie Řezníčková (vyd. Safierová) bola jednou z overených a stabilných síl prvého bratislavského operného súboru. Nedbal si na ňu spomína ako na pracovitú a húževnatú umelkyňu. Aj Ballo píše o jej zápale, s akým brúsila dramatický charakter dvojtvárnej Kundry od reprízy k repríze.

Zdá sa, že najväčšie potiaže mal Arnold Flögl s rozsiahlou rolou Gurnemanza. Plný zvuk i kovová farba, ktorú vedel nasadiť aj mäkšie či menej nadnesene, a celkovo harmonickejšie pôsobenie sa u neho dostavili až v predposlednej repríze 24. 4. 1935. Karel Zavřel si podľa Ballu na postave padlého rytiera sv. Grálu „zgustol“. Jeho dravosť i zloba vyznievali presvedčivo i napriek divadelnej hmle, do ktorej bol zrejme druhý výstup s výjavmi z Klingsorovej veže ponorený. Nadšenie kritiky stúpalo od reprízy k repríze tiež pri výkonoch Borisa Archipova ako pôsobivo uboleného Amfortasa a Zdenka Rutha-Markova v postave „velebného“³⁷ Titurela. Podobne aj chlapčenský zbor pod vedením dirigentky Dočekalovej sa predstavil vo vynikajúcej kondícii.

Na rozdiel od *Tristana a Izoldy* boli predstavenia *Parsifala* hojne navštívené a podľa Ballu bolo každé z nich zážitkom. Spomedzi všetkých sa muselo mimoriadne vydarit predstavenie na Bielu sobotu 29. 4. 1935, keď vyššie spomínané spevácke kreácie i výkon orchestra podporila atmosféra nadchádzajúceho sviatku Veľkej noci, tematicky obsiahnutej aj v hudobne sugestívnej scéne kúzla Veľkého piatku („Karfreitagszauber“), tretieho výstupu Wagnerovho vrcholného opusu.

Záver

Inscenácia Nedbalovho a Vilímovho *Parsifala* v SND zostala dodnes neprekonaným dramaturgickým počinom vtedajšieho operného ansámblu. Verva, odhodlanie, odvaha, ale i pracovné nasadenie, s akým sa pustil súbor do jej realizácie, sú aj z dnešného pohľadu obdivuhodné. Synergia kreatívnych síl na scéne i za scénou tak obdarila vtedajšie bratislavské publikum podmanivo naštudovaným a na tú dobu stále relatívne moderným kusom svetovej hudobnodramatickej tvorby. Napriek tomu, že od Appiových a Rollerových divadelných reforiem už v dobe bratislavskej inscenácie *Parsifala* uplynuli štyri desaťročia a expresionisticky ladené inscenačné estetiky neboli na európskych operných scénach dávno žiadnym scénografickým exotizmom, je bratislavský *Parsifal* dôkazom toho, aké vysoké boli umelecké, dramaturgické a estetické ambície mladého ansámblu opery SND, ktorý ešte len začínal budovať svoju tradíciu. Nadšené reakcie divákov zase svedčili o tom, akú dôležitú úlohu zohrala táto inscenácia pri budovaní vzťahu bratislavského publika ku svojej prvej domovskej scéne.

³⁷ Tamže.

**BRATISLAVA „ROBBERY“ OF THE HOLY GRAIL.
RECONSTRUCTION OF WAGNER'S PARSIFAL PRODUCTION
AT THE OPERA OF SLOVAK NATIONAL THEATRE (1935)**

Robert BAYER

The study focuses on the dramaturgy of the late-romantic Richard Wagner's masterpiece in the Opera of Slovak National Theatre during the Karel Nedbal era. In addition to *The Ring Cycle* (1928) and *Tristan and Isolde* (1934), the author focuses primarily on the *Parsifal* staging analysis – Richard Wagner's last stage production, composed for the Bayreuth Festival Theatre. The text reflects inadequate archive materials that document this unique and – as until today – unprecedented staging achievement within the SNT.

The author's ambition is to reconstruct the dramaturgical intent of conductor Karel Nedbal and director Bohuš Vilím in Ludovít Hradský's scenography, which exhibits the clear aesthetic influences of the reformers of Wagner's stage poetics of Adolphe Appia and Alfred Roller. Although expressionist scenography was not an aesthetic sensation in the European production context of 1935, but in the context of the young ensemble of the SNT, it was proof of its artistic ambition and determination. The author considers the possible obstacles and complexities of the staging process, such as the complex conditions of musical preparation, lack of technical equipment for the stage and so on. This text is conceived as an attempt of stage historiography, recognizing the pitfalls of the subjectivity of artistic criticism characteristic of this period.

Štúdiá bola zrealizovaná s finančným príspevom Literárneho fondu.

Robert Bayer
e-mail: roobertbayer@aol.com
Twitter: @extemporierer