
DRAMATURGICKO-INSCENAČNÝ PROFIL SÚČASNÉHO SLOVENSKEHO OPERNÉHO DIVADLA

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

Abstrakt. Štúdia sa zaoberá smerovaním troch slovenských operných divadiel – Opery Slovenského národného divadla, Štátnej opery v Banskej Bystrici a Opery Štátneho divadla Košice – v nových spoločensko-politických podmienkach po Novembri 1989. Všíma si správanie divadiel determinované ekonomickými a diváckymi ukazovateľmi, ktoré sa rôznym spôsobom odrazili v kreovaní dramaturgie, a to tak v oblasti voľby konkrétnych titulov, ako aj v preferenciách inscenačných a režijných poetík.

Kľúčové slová: slovenské operné divadlo, operná dramaturgia, inscenačné poetiky

Spoločensko-ekonomické zmeny, s ktorými bolo slovenské kultúrne prostredie po Novembri 1989 konfrontované, neobišli ani operné divadlo. Popri pozitívach, odrážajúcich sa v otvorenej ceste pre prienik zahraničných inšpirácií a v ideologicky neobmedzovanej dostupnosti informácií o súčasných inscenačných a interpretačných trendoch, do popredia negatívnym spôsobom vystúpila dovtedy marginálna determinanta – ekonomická rentabilita repertoáru. Pod tlakom kvantitatívnych ukazovateľov vysunuli dramaturgie našich operných divadiel na okraj záujmu nielen pôvodnú slovenskú tvorbu (čo sa podpísalo na radikálnom tvorivom útlme v oblasti operných kompozícií) či celú opernú literatúru 20. storočia, ale v podstate všetko, čo sa vymykalo – bez relevantného sociologického prieskumu iba hypotetickým – predstavám o divácky atraktívnom repertoári.

Opera Slovenského národného divadla

V Opere Slovenského národného divadla sa po novembrových udalostiach za podpory umeleckých kolegov postavil na čelo súboru Juraj Hrubant, ktorý s výnimkou krátkeho obdobia (október 1996 – december 1998) ostal vo funkcii až do konca sezóny 2001/2002. Bratislavská opera počas jeho éry vo veľkej miere vychádzala v ústrety tomu, čo sa považovalo za „divácku objednávku“. Najpreferovanejšou oblasťou dramaturgie (šéfdramaturg Július Gyermek) bola – vkusu tradične orientovaného slovenského obecnstva blízka – talianska romantická a veristická opera, a to vo výseku obmedzenom na najpopulárnejšie tituly (Verdiho *Sila osudu*, *Nabucco*, *La traviata*, *Rigoletto*, *Trubadúr*, *Aida*, Pucciniho *Madama Butterfly*, *Tosca*, *Bohéma*, veristické dvojčky *Sedliacka česť/Komedianti*...). Ojedinelé exkurzy mimo oblasť širšieho talianskeho populáru predstavovali inscenácie Boitovho *Mefistofela* či dvoch posledných opier Giuseppe Verdiho, *Falstaffa* a *Otella*. Náznak dramaturgickej koncepcnosti badať v oblasti francúzskej opernej literatúry, predovšetkým v podobe projektu „francúzskej trilógie“ Jozefa Bednárika, ktorý po prelomovom Gounodovom *Faus-*

tovi a Margaréte zhmotnil v podobnej režijnej poetike aj Offenbachove *Hoffmannove rozprávky* a Massenetovho *Dona Quijotta*. Naproti tomu sa z repertoáru SND takmer úplne vytratila nemecká opera (Richard Wagner, Richard Strauss), ale tiež Leoš Janáček, ktorého opusy mali v SND v predchádzajúcich obdobiach pomerne bohatú a úspešnú inscenačnú tradíciu.

Po konjunktúre pôvodnej slovenskej tvorby v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch prvá národná slovenská scéna úplne rezignovala aj na uvádzanie diel domácich skladateľov, nehovoriac o aktívnom iniciovaní ich vzniku. Ojedinelé výnimky predstavovali nové naštudovania časom už overených klenotov (Cikkerovo *Vzkriesenie*, Suchoňova *Krútnava*), v repertoári formálne ostala Kriškova inscenácia Suchoňovho *Svätopluka*, uvádzaná pri príležitosti významných štátnych sviatkov. Pôvodná domáca tvorba sa žánrovo vytlačila do oblasti kompozícií pre najmladšieho diváka (*Trojruža* Ladislava Kupkoviča, *Veľká doktorská rozprávka* a *Tajomný kľúč* Milana Dubovského).

Nielen dramaturgická, aj divadelná zložka inscenácií deväťdesiatych rokov sa vyznačovala poetickou jednostrannosťou. Profilujúcimi tvorcami Hrubantovej éry boli konzervatívni režiséri staršej generácie Václav Věžník a Miroslav Fischer, ktorí v zrelej fáze svojej tvorby viac-menej variovali rokmi vyprofilovaný rukopis. Opozitum voči ich realisticko-iluzívnym inscenáciám predstavovali práce Jozefa Bednáríka, smerujúce k spektakulárnemu totálnemu divadlu (popri spomenutej „francúzskej trilógii“ tiež Verdiho *Don Carlos* a Mozartov *Don Giovanni*). V SND pôsobil aj mladý Pavol Smolík, pre ktorého boli deväťdesiate roky časom hľadania a formovania.

Obrat v smerovaní súboru nastal s nástupom Mariána Chudovského na post riaditeľa Opery SND (2002 – 2006). Divadlo sa otvorilo v zmysle dramaturgickej viacfarebnosti i plurality režisérskych názorov. Ambíciu zaradiť sa do súčasného európskeho kontextu popri zmene dramaturgickej a inscenačnej stratégie samotného SND podporilo aj oživenie kontaktov s partnerskými opernými scénami. Domáci divák dostal možnosť stretnúť sa s nimi v rámci dvoch ročníkov Medzinárodného festivalu hudobného divadla. Za štyri Chudovského sezóny sa podarilo aspoň čiastočne pokryť viaceré obchádzané štýlové oblasti – predklasicistickú operu (Händlova *Alcina*), predverdiovské belcanto (slovenská premiéra Rossiniho *Popolušky*, po šesťdesiatich piatich rokoch znovuobjavená Donizettiho *Dcéra pluku*), klasiku 20. storočia (Janáčkova *Káťa Kabanová*, Bartókov *Hrad kniežaťa Modrofúza*, slovenská premiéra Brittenovho *Petra Grimmesa*) i pôvodnú domácu tvorbu (prvé slovenské uvedenie Benešovej opery *The Players*, svetovo premiérovanej v nemeckom Kolíne nad Rýnom). Zhodou okolností sa vítaná dramaturgická voľba zväčša stretla s invenčnou javiskovou realizáciou, presahujúcou rozmer – za éry Juraja Hrubanta dominantne preferovaného – javiskového realizmu inscenácií. Nové tóny do slovenskej opernej réžie vniesli výtvarne estetizujúca poetika Zuzany Lackovej-Gilhuus (*Alcina*) a apelatívne moderné divadlo Martina Bendíka (*Hrad kniežaťa Modrofúza*, *Peter Grimmes*), inšpirácie prišli z činohernej oblasti (Hubovi *The Players*) aj z mimoslovenského prostredia (Nekvasilova *Rusalka*). K najväčším úspechom Chudovského éry patrí získanie režiséra európskeho formátu Petra Konwitschného, ktorý remakom staršej lipskej inscenácie *Eugena Onegina* výrazne posunul vnímanie operného divadla u nás, rozširujúc záber slovenského obecnstva o skúsenosť s naračnou príbehovou nadstavbou a jej minucióznym hereckým naplnením.

Medzníkom v histórii Slovenského národného divadla bolo otvorenie novej budovy SND, ktorá po dlhoročných prieťahoch začala prevádzku v marci 2006. Odvtedy operný súbor funguje súbežne na dvoch scénach – v historickej i v novej budove.

Peripetie sfahovania a začiatkov dvojdomej prevádzky zastihli na poste generálnej riaditeľky Silviu Hroncovú, ktorá divadlo viedla do roku 2009. Aj v týchto rokoch pokračovala snaha o prienik moderných inscenačných trendov, vrcholiaca skvelou inscenáciou Gluckovho *Orfea a Eurydiky* (réžia Mariusz Treliński, scéna Boris Kudlička). Dramaturgiu naďalej determinovala ambícia pokrývať obchádzané štýlové oblasti (z nemeckej tvorby *Ariadna na Naxe* Richarda Straussa, z predverdiovského belcanta Donizettiho *Lucrezia Borgia*, z ruskej opery Musorgského *Boris Godunov*). Základným problémom Opery SND počas obdobia mandátu Silvie Hroncovej bola nebývalá fluktuácia na poste riaditeľa Opery: v priebehu troch rokov sa na ňom postupne vystriedali Hroncovou odvolaný Marián Chudovský, ňou menovaní Peter Mikuláš, Oliver Dohnányi a Gabriela Beňačková a napokon víťaz konkurzu Pavol Smolík. Po odchode Silvie Hroncovej bol Pavol Smolík nakrátko poverený aj vedením SND.

Začiatkom mája 2010, po víťazstve v opakovanom konkurze Ministerstva kultúry na obsadenie postu generálneho riaditeľa SND, nastúpil do tejto pozície Ondrej Šoňh, ktorý na čelo operného súboru postavil svojho kolegu z košického Štátneho divadla Petra Dvorského. Jeho dvojročné pôsobenie (2010 – 2012) vyznieva v kontexte novodobej histórie súboru výrazne regresívne. Z dramaturgicky zdedenej sezóny 2011/2012 ostalo len torzo (dva tituly z plánovaných štyroch), v bezforemnosti nasledujúcej sezóny sa odrazilo zrušenie postu dramaturga Opery. Peter Dvorský oslovil k spolupráci názorovo spriaznených umelcov (český režisér najstaršej generácie Josef Průdek) i tvorcov regionálneho významu (Martin Otava, Miro Grisa), čím – v kontexte predchádzajúcich desiatich sezón kreovaných s ambíciou komunikácie s aktuálnymi európskymi trendmi – negatívnym spôsobom zvrátil smerovanie prvej slovenskej scény. V podobnom duchu sa niesol aj vzťah Dvorského vedenia k existujúcemu repertoáru, v rámci ktorého sa preferovali inscenačne konvenčné, prípadne časom zvetrané naštudovania *Aidy*, *Tosky*, *Bohémy*, *Nabucca*, *Traviaty*. Divadelne modernejšia časť repertoáru zažila derniéru – formálnu, no neraz i fyzickú (pobúrenie vzbudila napríklad neobvykle pohotová skartácia kulís k finančne náročnej Varnasovej produkcii Gounodovho *Fausta*, ktorá sa nedočkala ani tučta repríz). Likvidácia názorového pendantu k tradičným divadelným tvarom poznačila inscenačno-dramaturgickú tvár Opery SND na dobu presahujúcu čas mandátu Petra Dvorského.

Ten z rozhodnutia nového generálneho riaditeľa SND Mariána Chudovského skončil pôsobenie na poste šéfa Opery v júli 2012. Vzápätí v auguste prebral funkciu rakúsky dirigent Friedrich Haider, ktorý obnovil miesto šéfdramaturga (Slavomír Jakubek) a sústredil sa na prácu s orchestrom a sólistickým ansámblom. Najčerstvejšia inscenácia *Lohengrina* naznačuje, že práve v interpretačnej oblasti by mohol renomovaný dirigent predstavovať zásadný prínos. Z hľadiska dramaturgie ani režijných poetík zatiaľ súbor pod novým vedením nevykazuje tak čitateľnú koncepciu, akú sa pred desiatimi rokmi podarilo uviesť do života vzápätí po nástupe Mariána Chudovského na miesto riaditeľa Opery.

Opera Štátneho divadla Košice

Operná scéna Štátneho divadla Košice, v predchádzajúcich troch desaťročiach považovaná za jednu z popredných v rámci bývalého Československa, sa na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov ocitla v hlbokom závoze. Jej externým katalyzátorom bola vleklá rekonštrukcia historickej divadelnej budovy (1987 – 1995), kvô-

li ktorej ostal súbor odkázaný na pôsobenie v akusticky i esteticky nevyhovujúcom provizóriu Domu kultúry. Vnútrotným činiteľom umeleckej krízy sa javila najmä zlyhávajúca generačná výmena. Kvalitný sólistický ansámbl, ktorý prežil umelecký vrchol v sedemdesiatych a v prvej polovici osemdesiatych rokov (Eliška Pappová, Jozef Konder, František Balún, Juraj Šomorjai,...), sa na sklonku tisícročia nachádzal za prirodzeným výkonnostným zenitom. Perspektívni odchovanci tunajšieho konzervatória (Iveta Matyášová, Simon Šomorjai, Denisa Šlepkovská) dali prednosť atraktívnejšej ponuke z centra a stali sa členmi Slovenského národného divadla. V podobne neradostnej situácii ako sólistický ansámbl sa nachádzali i kolektívne telesá. Na čele orchestra stál dlhoročný šéfdirigent Boris Velat, ktorý už v danom období nedokázal garantovať žiadanú úroveň hudobných naštudovaní. Prienik negatívnych umeleckých a mimoumeleckých činiteľov spôsobil, že košický divák svoju operu opustil. V snahe vrátiť ho do divadla siahala dramaturgia po populárnych tituloch (*La traviata*, *Barbier zo Sevilly*, *Sedliacka časť/Komedianti*, *Aida*, *Nabucco*), ktoré sa zhmotňovali v inscenačne nekonfliktných tvaroch. Napriek tomu ostávalo hľadisko Domu kultúry prázdne.

V sezóne 1994/1995 sa konečne podarilo odovzdať do užívania zrekonštruovanú historickú budovu divadla. Prvé mesiace po jej otvorení sa košická opera tešila veľkému záujmu publika. Očarenie krásnym prostredím a z neho vyplývajúce spoločenské benefity sa však nepodarilo dlhodobejšie zúročiť, takže o pár mesiacov muselo divadlo o svojho diváka znova bojovať. Navyše vznikla potreba dobudovať kmeňový repertoár, v dôsledku čoho sa na plagát opäť dostávali najmä divácke tituly. Zástoj opery v trojsúborovom Štátnom divadle sa marginalizoval: operný súbor v druhej polovici deväťdesiatych rokov premiéroval jednu, maximálne dve produkcie v sezóne, v hracom pláne mu patrilo približne päť dní do mesiaca. Navyše málokto z inscenácií tohto obdobia priniesla inscenačno-hudobný úspech (medzi najhodnotnejšie projekty patrili Kriškov *Blúdiaci Holanďan* a Lackovej/Dohovičova *Figarova svadba*), takže stagnácia košickej opery pokračovala i v zrekonštruovanej historickej budove.

K postupnej konsolidácii všetkých súborov Štátneho divadla a teda i opery došlo s nástupom riaditeľa Petra Himiča (1999). Prvý Himičov pokus obsadiť vedúci post v opere talentovanou režisérkou a výtvarníčkou Zuzanou Lackovou síce nedopadol podľa očakávaní (Lacková po jednej šéfovskej sezóne Košice opustila), ale už nasledujúce obdobie Karola Kevického sa nieslo v znamení omladzovania sólistického, orchestrálneho i zborového ansámblu. Aj vzhľadom na Kevického mladosť a neskúsenosť sa roky 2000 – 2006 s odstupom času javia ako obdobie váhania, hľadania, ale tiež nádeje na lepšie perspektívy.

Po odchode Karola Kevického do Ostravy ponúkol Peter Himič post šéfa opery legendárnemu tenoristovi Petrovi Dvorskému. Ten dal divadlu z dramaturgického aj inscenačného hľadiska pomerne jasne deklarovanú fazónu, ktorá odrážala jeho konzervatívne estetické preferencie. Dvorského dramaturgické ambície opäť nesiahali ďalej než k osloveniu čo najširšieho diváckeho spektra (*Rusalka*, *Carmen*, *Faust a Margaréta*, *Nápoj lásky*, *Maškarný bál*, *Čarovná flauta*, *Madama Butterfly*), konvenčnému typu diváka vychádzali v ústrety aj páčivé inscenačné poetiky (Václav Věžník, Zdeněk Troška, Andrea Hlinková). Na pozvanie slávneho kolegu prichádzali do Košíc sporadicky hosťovať kvalitní speváci mladšej i staršej generácie, čo prispelo k zatraktívneniu tunajšieho operného života. Na začiatku nového tisícročia bola košická opera pod Dvorského vedením najkonzervatívnejšou slovenskou scénou, no vytýčený cieľ sa podaril – opera sa opäť hrala a do divadla sa vrátili diváci.

V roku 2010 Peter Dvorský nastúpil na post riaditeľa Opery SND ako člen tímu generálneho riaditeľa Ondreja Šotha a šéfom košického súboru sa stal Dvorským angažovaný šéfdirigent, v Česku domestikovaný dirigent talianskeho pôvodu Paolo Gatto. No hoci interpretačne posunul najmä orchestrálne teleso na dávno nezažitú kvalitatívnu úroveň, nedorozumenia so súborom zakrátko vyústili do jeho odchodu z čela košickej opery. Funkciu umeleckého šéfa počnúc sezónou 2011/2012 prebral Karol Kevický, ktorý sa po rokoch strávených na vedúcom poste v operete ambiciózneho ostravského divadla vrátil do Košíc s čitateľnou snahou zbaviť ich nálepky slovenského operného skanzenu. Prvým ovocím jeho predstáv o dramaturgickom aj interpretačnom smerovaní bola Janáčkova *Jej pastorkyňa* naštudovaná vynikajúcim dirigentom, šéfom ostravskej opery Robertom Jindrom a českým režisérom Michaelom Tarantom. Významným pozitívnym signálom je aj obsadenie dlhodobo neexistujúceho postu dramaturga opery českou režisérkou Lindou Keprtovou. Prvá autonómna sezóna tímu Kevický – Keprtová (2012/2013) nesie – tak v oblasti voľby titulov, ako aj ich inscenačno-hudobného naplnenia – výrazné znaky koncepcnej dramaturgie. Opera Štátneho divadla siahla po zriedka uvádzaných Pucciniho jednoaktovkách *Plášť* a *Gianni Schicchi*, v slovenskej premiére uviedla Poulencove *Dialógy karmelitánok* a náročne nastavenú sezónu vybalansovala divácky atraktívnym Verdiho *Rigolettom*. Spevácko-orchestrálny ansámbl osvedčil svoju flexibilitu v konfrontácii s inšpiratívnymi hosťujúcimi dirigentmi (Ondrej Olos, Peter Valentovič). Tri inscenácie zároveň priniesli tri slovenské režijné debuty: *Plášť* a *Gianni Schicchi* sú prvou tunajšou opernou prácou Jana Antonína Pitínského, *Rigoletto* je domácim operným debutom v Česku domestikovaného činoherného režiséra Petra Gábor a Poulenca pripravila Linda Keprtová. Mladá režisérka, ktorá v rodnom Česku získala cenu divadelnej kritiky za libereckého Massenetovho *Dona Quijota*, vzbudila skvelou inscenáciou *Dialógov karmelitánok* nádej, že v nej slovenský operný priestor získava potrebnú čerstvú krv a v našom priestore dlho chýbajúci typ kontemplatívneho tvorcu inklinujúceho k neilustratívneému výtvarnému minimalizmu. Dve sezóny s novým vedením otvorili perspektívu, že by Opera Štátneho divadla mohla po dlhých rokoch opäť zarezonovať ako ambiciózna súčasť nášho operného priestoru.

Štátna opera Banská Bystrica

Druhá z regionálnych operných scén, banskobystrická Štátna opera (do roku 1992 pôsobiaca pod názvom Opera Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici), sa voči ekonomickému diktátu postavila diametrálne odlišným spôsobom, než Košice i Bratislava. Zvolila odvážnu stratégiu dramaturgickej exkluzivity a inscenačného novátorstva, ktorá jej zaslúžene získala rešpekt kultúrnej verejnosti a pozíciu najprogresívnejšieho operného divadla na Slovensku.

Pritom na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov prežíval najmladší slovenský operný súbor (podobne ako košická opera) zložité obdobie návštevníckej krízy. V rokoch umeleckého šéfovania Mariána Chudovského (1991 – 1993) a po ňom skúseného Branislava Krišku (1993 – 1996) sa postupne podarilo stabilizovať situáciu vo všetkých umeleckých zložkách a postaviť sólistický súbor, ktorý v najlepšej etape v polovici deväťdesiatych rokov dokázal konkurovať bratislavskej opere. Základnými kameňmi profilu banskobystrickej opery sa stali dramaturgická objavnosť a otvorenosť voči moderným inscenačným poetikám. Malé provinčné divadlo sa tak

postavilo do – zrejme vedomej – opozície voči prvej národnej scéne a cielavedome budovalo štýlové oblasti, ktoré SND ignorovalo. Banská Bystrica pre slovenských milovníkov opery objavila mladého Verdiho (slovenské premiéry *Arolda*, *Ernaniho*, *Attilu*, rehabilitácia *Luisy Miller*, uvedenej v Košiciach roku 1965 v nevydarenej dramaturgickej úprave) i predverdiovské belcanto (prvé slovenské uvedenia Donizettiho romantickej drámy *Favoritka*, Rossiniho buffy *Il signor Bruschino*, Belliniho *Puritánov*) a neobchádzala ani pôvodné slovenské diela (Benešov *Skamenený*, Cikkerov *Mister Scrooge*, v premiére uvedená Zeljenkova *Bathoryčka*). Exkluzívny repertoár sa divadlo (popri systematickom pestovaní operety) snažilo odľahčiť divácky príťažlivými opernými titulmi (*La traviata*, *Rigoletto*, *Nabucco*, *Tosca*). Aj v týchto prípadoch však populárnu dramaturgiu vyvažovalo režijne novátorské poňatie inscenácií. Ich tvorcami boli Marián Chudovský a predovšetkým Martin Bendik, ktorý v tíme so scénografom Alešom Votavom profiloval zrejme najpozoruhodnejšie kontinuálne obdobie nových dejín slovenského operného divadla.

V prvých sezónach nového tisícročia (umelecký šéf Marián Vach) banskobystrická opera uviedla v slovenských premiérach raritné diela operného verizmu (Leoncavallovi *Cigáni*, Mascagniho *Silvano*, Giordanova *Fedora*) i ďalšie tituly predverdiovského belcanta (Belliniho *Montekovci a Kapuletovci*, Donizettiho *Linda de Chamonioux*). Hoci nie každý z dramaturgicky ambiciózných pokusov sa naplnil v hodnotnom hudobno-inscenačnom tvare, snaha Štátnej opery sprostredkovať slovenskému divákovi kontakt s obchádzanými dielami sa stala konzekventnou súčasťou jej umeleckého profilu.

K najcennejším banskobystrickým počínom v celoslovenskom kontexte patrí definitívna rehabilitácia pôvodnej verzie *Krútnavy* (2008), rekonštruovanej skladateľom Vladimírom Bokesom, a slovenská premiéra diela Jána Cikkera z roku 1972 *Coriolanus* (2010). V týchto prípadoch sa dramaturgický vklad snúbil s výnimočnou hudobno-scénickou realizáciou (režisér Roman Polák, dirigent Marián Vach). Práve osobnosť šéfdirigenta a viacročného umeleckého šéfa Mariána Vacha sa (popri manažérsky zdatnom riaditeľovi Rudolfovi Hromadovi) javí ako dôležitý faktor umeleckej stability banskobystrickej opery. V čase, kedy bratislavská i košická opera trpeli nadmernou fluktuáciou na šéfdirigentskom poste a neprítomnosťou osobnosti, ktorá by venovala súboru svoju energiu, dokázal Marián Vach motivovať banskobystrický súbor k sústrednej práci.

Pri pomenovaní pozície Štátnej opery v kontexte slovenského operného života je potrebné spomenúť aj opernú časť festivalu Zámocké hry zvolenské, ktorú zastrešuje od roku 1979. Autorom myšlienky a kontinuálne pôsobiacim umeleckým riaditeľom festivalu je operný historik Jaroslav Blaho. Na rozdiel od činohernej časti, ktorá sa z dramaturgického aj inscenačného hľadiska vyprofilovala na mainstreamové podujatie regionálneho významu, je jediný slovenský open-air operný festival priestorom dramaturgickej invencie (výnimočný cyklus slovenských premiér raných opusov Giuseppe Verdiho, uvedených síce koncertne, ale zato v špičkovom medzinárodnom obsadení) a interpretačnej exkluzivity (repertoárové tituly divadla s hosťujúcimi zahraničnými sólistami).

A aspoň ako postskriptum príspevku, ktorý sa pokúsil vytýčiť terén slovenského operného života, spomeňme bratislavskú Komornú operu.¹ Divadlo, ktoré sa konšti-

¹ Peripetiami tohto divadla sa podrobnejšie zaoberám v štúdií *Komorná opera – pokus o alternatívnu opernú scénu*, zverejnenú v *Slovenskom divadle*, roč. 60, 2012, č. 4, s. 408 – 419.

tuovalo v máji 1986 so zámerom vytvoriť priestor pre alternatívne operné divadlo, a to tak v zmysle dramaturgickom, ako aj realizačnom, a bolo zrušené v júni 1999. Táto krátka kapitola histórie slovenského operného divadla je popri mnohých pozitívnych momentoch poznačená nevyjasnenými kompetenciami a nenaplnenými, často vzájomne protirečivými umeleckými ambíciami osobností, ktoré ju počas trinástich rokov dramaturgicky a inscenačne profilovali. O tom, že záujem o alternatívne komorné operno-divadelné formy zrušením inštitucionalizovanej platformy nezanikol, svedčí napríklad založenie Združenia pre súčasnú operu pri divadle SKRAT, ktoré v rokoch 2000 – 2001 uviedlo štyri premiéry diel súčasných slovenských autorov, či roztrúsené projekty alternatívnych divadelných zoskupení – medzi najvýraznejšie patrí Solovicov/Klimáčkov *Cirostratus – opera v Boeingu* v Divadle GUnaGU (2003).

THE DRAMATURGICAL AND PRODUCTION PROFILE OF CONTEMPORARY SLOVAK OPERA THEATRE

Michaela MOJŽIŠOVÁ

This paper deals with the dramaturgical and production profile of three Slovak opera theatres – The Opera of the Slovak National Theatre, the State Opera in Banská Bystrica and the Opera of the State Theatre in Košice – in the period of 1990 – 2013. It was already in the early stages of the building of a new social system that Slovak opera theatres discovered the need for profitability of their production. Especially the theatre in Košice, but also the one in Bratislava, therefore gave preference to the repertory that had the potential to become popular with their audiences and to neutral production poetics creating the illusion of reality. On the other hand, Banská Bystrica chose a different way, that of dramaturgical exclusivity and innovativeness, which secured it the reputation of the most ambitious Slovak opera theatre. For the past twenty-five years the State Opera in Banská Bystrica has been artistically the most stable opera theatre.

The first decade of the new millennium in Bratislava was marked by the effort to achieve dramaturgical and production diversity and the ambition to get integrated into the Central European context (note the era of Marián Chudovský in particular). However, beginning with Sylvia Hroncová holding the post of the general director, the theatre went through an internal crisis caused by the frequent turnover of opera directors. After years of searching (during the first era of Karol Kevický) and subsequent stabilization in the spirit of conservative aesthetical and dramaturgical preferences embodied in the personality of Peter Dvorský, Košice appears to have been experiencing a turn to more ambitious dramaturgy in the last two seasons under the direction of Karol Kevický as the art director and Linda Keprtová as the chief dramaturge.

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy APVV-0619-10.