



PŮSOBNÍ REŽISÉRA MILOŠE WASSERBAUERA VE SLOVENSKÉM NÁRODNÉM DIVADLE V BRATISLAVĚ V PADESÁTÝCH LETECH A NA ZAČÁTKU ŠEDESÁTÝCH LET 20. STOLETÍ

ŠÁRKA HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ

Katedra divadelných štúdií, Filozofická fakulta Masarykovej univerzity, Brno

Abstrakt: Studie je založena na výzkumu tvorby operního režiséra Miloše Wasserbauera v padesátých letech a na začátku šedesátých let 20. století v Slovenském národním divadle v Bratislavě. Sledujeme jednu dramaturgickou linii Wasserbauerovy umělecké činnosti v Bratislavě – inscenování tehdejších slovenských novinek, oper *Juro Jánošík* a *Beg Bajazid* Jána Cikkera a *Svätopluk* Eugena Suchoně. Klademe si otázky, jak režisér k jevištní interpretaci těchto titulů přistupoval, jaká očekávání vzbuzoval a jak jeho počiny vnímala kritika. V korpusu materiálů k inscenacím zvláště sledujeme konceptualizaci těchto tří divadelních událostí jako posilování národního cítění Slováků.

Klíčová slova: Slovenské národní divadlo, opera, Miloš Wasserbauer, nacionalismus, Ján Cikker, Eugen Suchoň

Úvod

Tvorba operního režiséra Miloše Wasserbauera (1907 – 1970) byla ponejvíce spjata s Brnem, v němž působil většinu svého profesního života.¹ Za nejvýznamnější etapu Wasserbauerovy kariéry operního režiséra lze považovat třetí období jeho práce ve Státním divadle v Brně, které trvalo od počátku šedesátých let až do režisérově smrti v roce 1970. Wasserbauer se svými spolupracovníky vytvořil řadu pozoruhodných inscenací, z nichž některým se dostalo výrazně kladného ohlasu u československé kritiky. Slavil však úspěchy i v zahraničí. Například inscenace opery *Z mrtvého domu* z roku 1958² je zpravidla považována za Wasserbauerův nejúspěšnější janáčkovský scénický počín. Na základě hostování s touto inscenací na podzim roku 1963 v Perugii, kde ji zhlédl tehdejší ředitel milánského Teatra alla Scala, dostal Miloš Wasserbauer pozvání k pohostinské režii na této prestižní scéně.³ Ve výtvarné spo-

¹ Ve Státním (dříve rovněž i Zemském, nyní Národním) divadle v Brně tvořil ve třech různých obdobích – již před 2. světovou válkou (od roku 1937 a následného angažmá od sezóny 1939/1940 do zavření divadla za okupace) a potom v padesátých letech. Třetí období jeho práce pro brněnské divadlo datujeme od šedesátých let až do jeho smrti v roce 1970. V letech 1943 – 1944 působil v Českém lidovém divadle v Brně, 1944 – 1946 byl angažován v Ostravě a 1953 – 1960 v Bratislavě. Více viz JANÁČKOVÁ, Olga. Miloš Wasserbauer. In *Postavy brněnského jeviště: umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně I, 1884 – 1984* (eds. Eugenie Dufková a Bořivoj Srba). Brno : Státní divadlo, 1984, s. 504 – 508.

² Premiéra se konala 26. 6. 1958. Wasserbauer na inscenaci spolupracoval s dirigentem Františkem Jíllem a výtvarníkem Františkem Tröstrem. V roce 1968 došlo dokonce k obnovení této inscenace.

³ POLEDNÁKOVÁ, Eugenie. Režisér Miloš Wasserbauer. In *Program státního divadla v Brně*, květen 1965, s. 5.

lupráci (scéna i kostýmy) s Františkem Trösterem režíroval v Miláně Šostakovičovu *Katěrinu Izmajlovovou*.⁴

Wasserbauer jakožto operní režisér léta angažovaný v brněnské opeře patřil k těm umělcům, kteří formovali a dále rozvíjeli zdejší janáčkovskou inscenační tradici. Pro Bratislavu tedy představoval umělce nanejvýše povolaného k úkolu jevištní prezentace díla Leoše Janáčka. Wasserbauer v tomto ohledu navazoval zejména na režijní dílo Oty Zítka (1892 – 1955), jenž režíroval v Brně řadu Janáčkových oper včetně několika prvních uvedení, z nich některá ještě za skladatelova života⁵, či na Rudolfa Waltera (1894 – 1966), který se jim ve své tvorbě věnoval především ve třicátých letech. Ve Slovenském národním divadle v Bratislavě interpretoval Wasserbauer dvě Janáčkovy opery – *Její pastorkyňu* (pod názvem *Jej pastorkyňa*, premiéra 1. 4. 1955) a *Příhody lišky Bystroušky* (pod názvem *Liška Bystrouška*, premiéra 15. 11. 1958). Jak ve své monografii konstatuje Miloslav Blahynka, tyto dvě inscenace měly mimořádný význam pro pokračování janáčkovské inscenační tradice ve druhé polovině 20. století. Volba Miloše Wasserbauera jako režiséra střední generace, jenž byl odchován „autentickou janáčkovskou tradicí v Brně“, měla dle Blahynkova výkladu iniciovat nové trendy v interpretaci Janáčkova jevištního díla.⁶ V době svého bratislavského angažmá Wasserbauer představoval vedoucí osobnost operní režie SND.

Opera Slovenského národního divadla v Bratislavě – scéna, která byla v padesátých letech minulého století stále ještě poměrně mladá, pověřila režiséra z Brna premiérovými nastudováními slovenských novinek. V rámci reflexe této problematiky můžeme sledovat prezentaci konceptu slovenského národa a slovenské historie na operním jevišti z pohledu režiséra přišedšího z Brna. V tomto ohledu nacházela Wasserbauerova režie silnou oporu ve scénografické složce inscenace.⁷

V období padesátých a přelomu padesátých a šedesátých let docházelo v divadle k zásadním proměnám v oblasti inscenační praxe. V šedesátých letech vyvrcholily tendence, které se formovaly již v předchozí době, totiž rostoucí zájem o vizuální a scénografickou stránku představení.⁸ A pakliže na Slovensku tehdy neexistovala

⁴ Premiéra se konala 16. 5. 1964. V sezóně 1965/1966 byla tato inscenace uvedena ještě v Teatro Comunale ve Florencii (premiéra 7. 12. 1965) pod taktovkou Paula Strausse. Složení inscenačního týmu však bylo kromě režiséra a scénografa odlišné. Ačkoliv se lišilo i obsazení většiny postav milánské i florentské inscenace, tři hlavní mužské postavy byly v Teatro Comunale ztvárněny týmiž představiteli jako v Teatro alla Scala: Dino Dondi v roli Borise Izmailova, Augusto Vicentini jako Zinovij Izmailov a Giovanni Gibin jako Sergej. Z několika dochovaných fotografií je zřejmé, že přinejmenším scénografická složka inscenace je totožná s milánským provedením. Lze předpokládat, že se i režie držela výchozí koncepce, a tudíž šlo o převzetí celkového inscenačního pojetí z Milána. Tato inscenační koncepce byla použita už v Brně pouze necelý měsíc před milánskou premiérou. Brněnská premiéra se konala 19. 4. 1964. Ve všech třech případech šlo o provedení tehdy nové verze Šostakovičovy opery, nikoliv první redakce ze třicátých let, již se dostalo dnes již pověstné zdrcující kritiky v roce 1936 v moskevské *Pravdě* a následné perzekuce stalinským režimem.

⁵ Další éra Zítkových inscenací oper Leoše Janáčka nastala ve čtyřicátých letech, kdy už v Brně působil i Miloš Wasserbauer.

⁶ BLAHYNKA, Miloslav. *Wasserbauerove inscenácie Janáčkových oper v Slovenskom národnom divadle*. Bratislava : Slovenská teatrologická spoločnosť, 2004. ISBN 80-968448-2-2.

⁷ Kromě dokumentace ke konkrétním inscenacím (režijní knihy, klavírní výtahy, scénografické návrhy, poznámky z příprav dostupné v režisérově pozůstalosti, fotografie z představení, recenze atd.) vycházíme v naší studii z textů o problematice inscenování opery, jež Miloš Wasserbauer publikoval na stránkách dobových periodik. Pozůstalost Miloše Wasserbauera je uložena v oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea v Brně.

⁸ V souvislosti se scénografií o tom kromě jiného pojednává např. práce ABULAFIA, Yaron. *The Art of Light on Stage. Lighting in Contemporary Theatre*. London and New York : Routledge, 2016. ISBN 978-1138913684.

zkušenost s aktualizací klasických operních děl ve smyslu „režisérského divadla“⁹, v Čechách byla situace odlišná. V opeře se tato tendence začínala přimykát často právě ke scénografické složce, jež je obzvláště u tohoto žánru již od jeho počátku mocným prostředkem incenačního výrazu.

Miloš Wasserbauer vstupoval v padesátých letech v SND do prostředí, v němž byla pocíťována nutnost inovace v oblasti režijní práce v opeře. Kromě jiného k ní příliš úspěšně nedospěly ani dosavadní pokusy o rozvíjení realistické operní interpretace, zpravidla spojené s prohlubováním herecké práce odvozené z činoherního divadla a z vesměs povrchní aplikace Stanislavského metody na operně inscenační postupy.¹⁰ Čekalo se na nové režisérské osobnosti, které by byly schopné svojí uměleckou invencí odstranit především stereotypní, mechanické a tradicionalistické chápání režijního a hereckého projevu v opeře, jak tento problém v roce 1957 formuloval Gabriel Rapoš.¹¹

Miloš Wasserbauer vytvořil v Slovenském národním divadle v Bratislavě za více než deset let spolupráce s touto scénou dvacet operních inscenací. První z nich, *Psohlavci* Karla Kovařovice, měla premiéru 21. 11. 1953 a poslední, *Cardillac* Paula Hindemitha, vytvořený již v pozici hostujícího režiséra, 19. 11. 1964. V letech 1953 až 1960 režíroval Wasserbauer v SND zpravidla dva tituly ročně či více. Inscenoval jednak díla klasická – Mozarta, Verdiho, Bizeta; jednak díla spadající dobou vzniku do 20. století a přímo do Wasserbauerovy současnosti. V roce 1960 se Miloš Wasserbauer stal opět a nastálo kmenovým režisérem Státního divadla v Brně. Jeho zdejší tvorba konce padesátých let a let šedesátých však výrazně navazovala právě na režisérovo bratislavské působení.

Když v roce 1953 Wasserbauer přicházel do SND¹², vnímal umělecké a provozní podmínky, v nichž měl tvořit, jako výrazně odlišné od svého domovského prostředí v Brně. Dokládá to například strojopisný dokument z jeho pozůstalosti nazvaný *Cesty slovenské operní režie*.¹³ Wasserbauer se v něm kromě jiného ohlíží za dle jeho soudu těžkými počátečními léty operní produkce SND, kdy se kromě nedostatečného technického vybavení tato scéna dlouho potýkala s absencí režijní osobnosti, která by soustředěně, tj. nikoliv v pohostinském angažmá, udávala směr umělecké stránce operní inscenační praxe.

Dramaturgická stránka Wasserbauerova slovenského působení i jeho vlastní reflexe režijně-dramaturgických potřeb SND¹⁴, kterou formuloval v dodnes dochovaných

⁹ Viz MOJŽISOVÁ, Michaela. Súčasná operná tvorba v repertoári Slovenského národného divadla v 60. rokoch 20. storočia. *Slovenské divadlo*, 2018, roč. 66, č. 1, s. 2. DOI: 10.2478/sd-2018-0001.

¹⁰ Viz ČAVOJSKÝ, Ladislav. Křižovatky naší opery. In *Slovenské divadlo*, 1962, roč. 10, č. 3, s. 309.

¹¹ RAPOŠ, Gabriel. Stojaté vody opernej rézie. Na okraj rézie *Bega Bajazida* v ND. In *Slovenské divadlo*, 1957, roč. 5, č. 3, s. 215. Více o stavu dobové situace v oblasti studia operní režie, zejména na VŠMU, viz ČAVOJSKÝ, Ladislav. Křižovatky naší opery, s. 312 – 317.

¹² Angažován byl k 1. 9. 1953. Viz dopis adresovaný režisérovi z ředitelství SND, uložený v pozůstalosti Miloše Wasserbauera v oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea, karton č. 278, bez inventárního čísla.

¹³ Dokument z pozůstalosti Miloše Wasserbauera, uložený v oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea, karton č. 22, bez inventárního čísla. Dokument sice není datován, ale jistě nevznikl dříve než v roce 1957, kdy měla premiéru inscenace *Beg Bajazid*, o níž se Wasserbauer v dokumentu zmiňuje jako o již realizované. Na s. 3 hovoří Wasserbauer o inscenaci *Svätopluka*, jejíž premiéra se teprve chystala a odehrála se až 10. 3. 1960. Dokument byl tedy napsán mezi lety 1957 – 1960.

¹⁴ Doba Wasserbauerova působení v Bratislavě se poněkud překrývá s funkčním obdobím Šimona Jurovského, jenž stál v čele opery od října roku 1956 a jenž byl do konce roku 1960 jejím dramaturgem.

dokumentech, nám poskytují informace, na jejichž základě si lze učinit představu o stavu soudobé operní inscenační tvorby i o Wasserbauerově přístupu k ní. V textu *Cesty slovenské operní režie*¹⁵ několika pojmy konceptualizuje problémy, před kterými soudobá slovenská operní tvorba dle jeho mínění stála. Hovoří o poslání slovenské operní režie a o nalézání a vytvoření osobitého interpretačního stylu. V dalším rukopise, *Zamyšlení nad programem (posláním) opery Slovenského národního divadla*, který napsal pravděpodobně na začátku roku 1960¹⁶, charakterizuje stav slovenské opery a po dovršení čtyřiceti let existence SND formuluje požadavky na její další úkoly. Konstatuje, že čtyřicet let není dostatečná doba na vytvoření pevné tradice, ale že se již mohla vytvořit správná či jednotná koncepce uměleckého směřování v oblasti jevištní interpretace operních děl. Základní podmínku úspěšnosti tohoto procesu, kterou Wasserbauer opakovaně vyslovoval, spatřoval v nutnosti vytvořit kvalitní původní slovenské národní opery. Jejich vznikem dokonce podmiňoval možnost vývoje a zdokonalení slovenské operní režie. Jeho názory souzněly se smýšlením dobové kritiky. Navíc velmi dobře vystihují reálnou situaci slovenské opery padesátých let 20. století. Tvorba Jána Cikkera či Eugena Suchoně skutečně představovala přinejmenším výrazný dramaturgický přínos nejen pro SND, ale i pro slovenskou operu obecně.¹⁷

V souvislosti s úvahami nad hledáním a tvorbou národního, interpretačně osobitého stylu ve slovenské opeře se Wasserbauer pozastavoval jednak nad zdroji a povahou slovenské hudby, jednak nad tím, co z nich plyne a co je určující právě pro specifičnost národního režijního stylu. Wasserbauer spatřoval doslova „zdravé“ zdroje slovenské hudby v lidovém umění. Obecně jí přiřčoval kvality citové spontaneity v rámci lyričnosti, kterou z jeho hlediska oplývá, a náboj dramatické výbušnosti. Tyto vlastnosti si dle Wasserbauera žádají i adekvátní inscenační přístup a styl: „(...) rovnocennou interpretaci scénickou, plnou života, temperamentu, ale i básnivosti a plnou silné, pravdivé dramatickosti.“¹⁸ Tímto stylem, tedy alespoň proklamativně, konceptualizoval kompetence Slováků pro novou operní tvorbu.

Když se Wasserbauer v roce 1960 zamýšlel nad stavem soudobé slovenské opery, s uspokojením konstatoval, že se situace od vzniku SND v roce 1920 významně proměnila k lepšímu, protože od té doby již vznikla nová slovenská operní díla. S neolibostí však poukazuje na stále ještě nedostatečné technické podmínky, v nichž se v Bratislavě operní inscenace vytvářejí. Je si dobře vědom skutečnosti, že technická stránka je jen – jak sám říká – podpůrným prostředkem operního herectví, avšak vnímá ji jako nutnou oporu rozvoje moderní operní interpretace.¹⁹ Další problém vidí ve skutečnosti, že jsou členové operního souboru dle jeho názoru až příliš často uvolňo-

¹⁵ WASSERBAUER, Miloš. *Cesty slovenské operní režie*. Dokument z pozůstalosti Miloše Wasserbauera, uložený v oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea, karton č. 22, bez inventárního čísla, nedatováno, s. 4.

¹⁶ Tento strojopisný dokument rovněž není datován, ale Wasserbauer se v něm zmiňuje o skutečnosti, že „v březnu letošního roku vstupuje opera S. N. D. do pátého desetiletí svého trvání“ a že on sám má za sebou již sedm let působení v této instituci. Viz WASSERBAUER, Miloš. *Zamyšlení nad programem (posláním) opery Slovenského národního divadla*. Dokument z pozůstalosti Miloše Wasserbauera, uložený v oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea, karton č. 22, bez inventárního čísla, nedatováno, s. 1.

¹⁷ K rozboru Cikkerových oper více viz BLAHYNKA, Miloslav. Operná tvorba Jána Cikkera a jej spoločenské pozadie. In *Slovenské divadlo*, 2011, roč. 59, č. 2, s. 77 – 83.

¹⁸ WASSERBAUER, Miloš. *Cesty slovenské operní režie*, s. 4.

¹⁹ Viz WASSERBAUER, Miloš. *Zamyšlení nad programem (posláním) opery Slovenského národního divadla*, s. 4.

vání k delšímu zahraničnímu působení, což má za následek nemožnost jeho systematického formování. Dle Wasserbauera si to současný stav stále ještě mladého souboru nemůže dovolit. Wasserbauer vyjadřuje respekt k individuálním potřebám osobního uměleckého rozvoje jeho členů. Navrhuje proto nalézat jiné cesty – například krátkodobější působení či výjezdy celého ensemblu do zahraničí. S rozhodností schvaluje nutnost výměny uměleckých zkušeností v podobě hostování umělců. Pro aktuální potřeby SND však hodnotí jako vhodnější, aby jeho členové nabývali zkušenosti odjinud prostřednictvím hostujícího režiséra nebo dirigenta na domácím bratislavském jevišti.²⁰ Wasserbauer kladl značný důraz na to, aby se v Bratislavě zformoval stabilní operní soubor. Jeho formulace tedy implikují snahu povzbudit úsilí Slováků v oblasti původní operní tvorby a inscenační praxe. Jde jednak o explicitní podporu kompetencí – byť formulovanou i s pomocí klišé, jednak o zacílení kritiky pouze do technických a organizačních podmínek působení souboru.

Wasserbauerovy úvahy o slovenské operní inscenační praxi a hlavně proklamované úsilí v této oblasti korespondují s jeho vlastními režijními aktivitami, které na této scéně realizoval. Polovinu z titulů, jež Wasserbauer v SND režíroval, tvoří české nebo slovenské opery. Patřila mezi ně díla Smetany, Dvořáka, Janáčka, Kovařovice či Pauera, a především jeho režie světových premiér tří soudobých původních slovenských oper. V roce 1954 uvedl Cikkerova *Juro Jánošíka*, v roce 1957 *Bega Bajazida* téhož autora a v roce 1960 představil Suchoňova *Svätopluka*.

Inscenace slovenských novinek

Juro Jánošík (1954)

Inscenace Cikkerovy první opery *Juro Jánošík* byla v tehdejším Československu veřejností sledovanou a vítanou událostí. Očekávalo se, že naváže na úspěch Suchoňovy opery *Krútnava*, jejíž světová premiéra se odehrála 10. 12. 1949 v SND v režii Wasserbauerova generačního druhá, o tři roky mladšího kolegy z Brna, Karla Jerneka.²¹ *Krútnava* byla vnímána jako naplnění dlouho vyvíjené snahy vytvořit slovenskou národní operu. Dle Zdenka Nováčka se obě opery, *Juro Jánošík* spolu s *Krútnavou*, staly postupně „ozajstným majetkom národa“²².

Dobové ohlasy v tisku se věnovaly především opeře samotné, reflexi jejího scénického provedení se dostalo o něco méně pozornosti. Zřejmě nejčastěji bylo rozebíráno zpracování libreta (Štefan Hoza), interpretujícího historický námět jako manifestaci touhy utlačovaného (slovenského) lidu po svobodě. Poplatně politické situaci se zdůrazňovalo téma třídního boje. V souvislosti s tématem, zpracovávajícím historické události a vycházejícím částečně i z autentických historických dokumentů²³, se často zmiňovaly realistické kvality díla v jeho hudební i textové složce.

²⁰ Tamtéž, s. 7.

²¹ Dirigent Ladislav Holoubek, scéna Václav Vích, kostýmy Anna Nedvědová a Bohdan Pelikán.

²² NOVÁČEK, Zdeněk. Cikkerov Juro Jánošík. In *Pod zástavou socializmu*, č. 22, prosinec 1954, s. 1385.

²³ Ve svém textu se Štefan Hoza zmiňuje o tom, že při práci na libretu využil také informace z dobových soudních spisů o Jánošíkovi. Více viz HOZA, Štefan. Ako som písal libreto k opere „Juro Jánošík“. In Ján Cikker: *Juro Jánošík* [programový bulletin]. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 1954, s. 8 – 10.

Otázky realismu jako dominantního stylu Cikkerova *Jura Jánošíka* se pak přenesly do komentářů prvního uvedení této opery, a to většinou v podobě požadavku na dodržení tohoto stylu. Při nahlížení premiérového scénického provedení prizmatem věrnosti realismu zašel nejdále recenzent uvedený pod zkratkou f.b., který se pozastavoval nad některými prvky Wasserbauerovy režie, jež považoval za nedopatření: „Tak napr. v prvom obraze Milka vyháňa drábov z izby svojho otca slovami ‚oči ti vyškriabem‘, pričom sa oháňa stoličkou držanou v obidvoch rukách, ďalej hajdúsi v tomže obraze volajú poddaných, ktorí sa radia u Jánošíkov, na panské robiť vtedy, keď sa podľa textu práve zmráka, ale na smrť zbitého starého Jánošíka prinesú onedlho potom do jeho chalupy, keď vonku leje, pričom hneď za tým, keď zomre, vysvitne naplno slnko, ktorého svetlo sa vlieva do izby. Tieto efekty sú, myslím, neprihodné. Rovnako nevysvetliteľné je náhle otvorenie dverí do izby Jánošíkovej, dramaticky ináč účinné, keď hneď potom starý Jánošík zomrie a mŕtva ruka mu klesne. Ide buď o zbytočný dramatický efekt, ktorý v realistickej réžii nemá miesta, alebo chcel režisér naznačiť náhlým otvorením dverí, že vošla do izby smrť? Nie je správne, keď v druhom a šiestom obraze je to isté pozadie znázorňujúce malofatranský Kriváň. V tom istom obraze sa trochu preháňa, v krážoch naturalizmu (...). V piatej scéne zasa vystupuje štátny žalobca, hoci takého v časoch jánošíkovských ešte pri stoličných súdoch nebolo.“²⁴

Požadavky na realistickou iluzi byly evidentně uspokojeny v kostýmní složce (Ludmila Purkyňová), o níž tentýž recenzent prohlásil, že byla vytvořena „s plným pochopením pre dobový svojráz a ľudový kroj“²⁵. Na fotografiích zachycujících scénu a kostýmy lze sledovat tendenci co nejvěrněji z hlediska historické přesnosti připodobnit životní skutečnosti vše, co je na jevišti přítomné. Jako problematické se jeví užití zadního prospektu s malovaným vyobrazením pohoří v druhém a šestém obraze. Styl pojetí malby prospektu lze charakterizovat jako realistický ve smyslu co nejvěrněji napodobující skutečnost, avšak dvoudimenzionální povaha dekorace a jistá míra neurčitosti provedení vylučuje jednoznačnou lokalizaci a realistickou interpretaci.

Do snahy realisticky, tj. co nejvěrněji zachytit Jánošíka jako historickou osobnost se v rámci premiérového uvedení na scéně promítl záměr zvýraznit pohled na Jánošíka jako na hrdinu, s nímž se může slovenský národ ztotožnit. Tomu odpovídala jistá ikoničnost celkového režijně-výtvarného pojetí inscenace, která se obzvláště projevila v kostýmní složce. Na reprezentativním portrétu Juraje Jánošíka, který mimo jiné propagoval inscenaci, tak můžeme vidět Jánošíka jako ikonu s náležitými atributy – v lidovém kroji, se sekyrkou (valaškou, resp. obuškem), čarovným opaskem atd.

Problematiku realismu a realistické scénické interpretace Cikkerova *Jura Jánošíka* lze shrnout při jisté míře zjednodušení takto: Opera sice vychází z historických událostí a pracuje dokonce s historickými dokumenty jako zdroji informací (a inspirací pro dialogy)²⁶, avšak libreto není dokumentárním dílem. Hudba je komponována v intencích realismu, avšak plně v součinnosti s obsahem libreta. Syžet opery je realizovaný prostřednictvím šesti obrazů, do nichž je koncentrován Jánošíkův odboj. Z hlediska minimálních požadavků na dramatickou funkčnost a celistvost jsou

²⁴ (f. b.). Velký úspěch opery „Juro Jánošík“ v ND. In *Lud*, roč. 7, č. 275, s. 4, 16. 11. 1954.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ HOZA, Štefan. Ako som písal libreto k opere „Juro Jánošík“, s. 8.



Ján Cikker: *Juro Jánošík*. Slovenské národné divadlo, premiéra 10. 11. 1954. Réžie Miloš Wasserbauer, scéna Ladislav Vychodil, hudební nastudování Tibor Frešo. Foto archiv SND. Snímek Gejza Podhorský.

do něho v přísném výběru zapojeny scény z Jánošíkova života. Snaha zachytit vše zobrazované věrně a co nej přesněji pouze slouží k ukotvení každého ze šesti obrazů v rámci dramatického celku. Tento tvůrčí postup, zdá se, náležitě vyhovuje ikončnosti Jánošíka jako historické osobnosti i jánošíkovské tradice a činí vztah mezi zobrazovaným a výsledným ikonickým znakem dramaticky napjatý. Wasserbauerova scénická realizace se zřejmě snažila tento princip zachovat a zpřesnit prostřednictvím divadelního prostoru a všech dalších složek inscenace.

Zdenka Bokesová o Wasserbauerově režii napsala, že vycházela z partitury a že se režisérovi podařilo vytvořit „jednotlivé obrazy aj postavy pravdivo a presvedčivo. Hodnotné na jeho režii je, že sa oprel o historické znalosti tejto doby a že si tieto poznatky overil ľudovou jánošíkovskou tradíciou a jej silou medzi ľuďom. Preto mu aj veľmi presvedčivo vyšli obrazy, v ktorých sa exponoval Jánošík ako hrdina a celá jánošíkovská tradícia (...)“.²⁷ Zmíněné užití malovaného zadního prospektu nebylo v dobových ohlasech obecně pociťováno jako nedopatření či „vybočení“ z „realismu“ scénického ztvárnění opery. Z některých reflexí dokonce vyplývá, že bylo pociťováno jako působivé obohacení. Bokesová vnímala tuto část scénografie Ladislava Vychodila jako projev „lásky k slovenskej krajine, a k minulosti nášho ľudu“. Obrazy odehrávající se v horách jsou dle ní „jednoducho uchvacujúce svojou poéziou“.²⁸

²⁷ BOKESOVÁ, Zdenka. *Juro Jánošík*, nová slovenská opera. In *Hudební rozhledy*, 1955, roč. 8, č. 1, s. 27.

²⁸ Tamtéž.



Ján Cikker: *Juro Jánošík*. Slovenské národné divadlo, premiéra 10. 11. 1954. Režie Miloš Wasserbauer, scéna Ladislav Vychodil, hudební nastudování Tibor Frešo. Foto archiv SND. Snímek Gejza Podhorský.

Když se Wasserbauer vyjadřoval o svém přístupu k inscenování této opery, zdůrazňoval její hudebně-dramatické kvality zejména v instrumentální složce a považoval je za východisko své režijní interpretace. Cikker dle jeho názoru dokázal šest na první pohled dějově roztříštěných a do jisté míry kontrastních obrazů stmelit jednotným symfonickým proudem orchestru, který Wasserbauerovi připomínal velkou dramatickou symfonii. Orchestrální part dle jeho názoru vyjadřuje konkrétní myšlenky, které vzbuzují city a podněty k jednání. Kromě hudebního myšlení, jež vyvolává jevištní akci, si Wasserbauer cenil doslova barvitého způsobu instrumentace, jenž byl schopen vytvořit náležitou atmosféru jevištního obrazu.²⁹

Ve svém textu *Niektoré skúsenosti z inscenácie Cikkerovej opery Juro Jánošík* Wasserbauer interpretoval i Cikkerovo pojetí jánošíkovské tradice a vztah realistických a symbolických prvků díla. Za realistický rozhodně označuje děj, který je však otvírán symbolickým výkřikem sboru v úvodu opery – „ako by sa Jánošíkovo meno predieralo k nám storočiami ľudových povestí, navrhovaných na historickú postavu slovenského zbojníka“³⁰. S tímto výkladem lze souhlasit: Opera všemi svými složkami formuje pojetí historické postavy Jánošíka jako komplexního symbolu. A právě v těchto výchozích podmínkách pro jevištní ztvárnění našel Wasserbauer i svá vý-

²⁹ WASSERBAUER, Miloš. Niektoré skúsenosti z inscenácie Cikkerovej opery Juro Jánošík. In *Slovenské divadlo*, 1956, roč. 4, č. 1, s. 13.

³⁰ Tamtéž.

chodiska pro – jak to sám formuluje – ústřední myšlenku díla. Jeho scénická interpretace tak vycházela z lidové tradice. Snažil se na jevišti – v duchu této ideje – vytvořit pravdivý příběh o Jánošíkovi, zbojníkovi a bojovníkovi proti bezpráví³¹, s plným vědomím jeho funkce symbolu. Wasserbauerova reflexe vlastní práce implikuje záměr pracovat na inscenaci co nejvíce v realistické tendenci, aby byla podpořena právě symbolická hodnota tématu či oné ústřední myšlenky.

Beg Bajazid (1957)

Další operní událostí v SND, která byla chápána jako zásadní příspěvek ke vzpru-ze slovenského národního sebevědomí, se stala premiéra *Bega Bajazida* zkomponovaného opět Jánem Cikkerem, tentokrát na libreto Jána Smreka. Nedlouho po prvním uvedení opery v Bratislavě (16. 2. 1957) se odehrála premiéra její jiné inscenace v Státním divadle v Košicích (17. 3. 1957). V dobových reflexích byly pochopitelně obě inscenace často srovnávány. O bratislavské inscenaci se konstatovalo většinou to, že pro její tvůrce se stala zároveň výhodou i nevýhodou osobní blízkost skladatele i libretisty, kteří měli jistý vliv na scénické provedení. Košické uvedení vznikalo bez kontaktu s nimi, což se obecně také považovalo za klad i zápor. Nad tímto víceméně všeobecným konsensem panovala chvála skutečnosti, že se nové slovenské opeře dostalo hned dvojího provedení, a větší pozornost se soustředila na operu samotnou.

Z hlediska kultivování národního sebevědomění Slováků jako by byl *Beg Bajazid* ideovým pokračováním *Jura Jánošíka*, případně Suchoňovy *Krútnavy*. Dobové reflexe, byť někdy jen implicitně, dokazují, že snaha vytvořit slovenskou národní operu vyznívala úspěšně, ba dokonce, že byla realizována systematicky a z hlediska náplně oper (textové i hudební) důsledně koncepčně. *Juro Jánošík*, jak jsme popsali výše, byl založen na zpracování komplexního národního symbolu. Libreto pro svoji další operu Cikker nějakou dobu hledal a dle slov Jána Smreka ho zaujalo téma, které mu při společné procházce navrhl jeho budoucí libretista. Námět vycházel z lidové balady *Rabovali Turci* a balady *Turčín Poničan* od slovenského romantického básníka Sama Chalupky.³² Vývoj v Cikkerově konceptualizaci vlastní operní tvorby tedy v reakci na dobový kontext a potřeby v otázce rozvoje národního sebevědomění pokračoval od důrazu na nutnost emancipace utlačovaného lidu v *Jánošíkovi* k představení jeho vlastností – zejména schopnosti ryzích citů a čestného jednání – v *Begu Bajazidovi*. Co se týče vnímání tématu v dobových ohlasech, například Jozef Šamko, který považoval novou operu za další pilíř slovenské národní tvorby a cenil si zejména hluboké psychologizace v ní obsažené, konstatoval, že „(...) hlavní ideou je láska a vernost k rodnej hrude a ušľachtilé vzťahy medzi ľuďmi“³³. Vyzdvihoval rovněž humanizmus a vřelé vlastenectví vložené do díla. Hovořil o bohaté a svěží invenci, sugestivní síle a přesvědčivosti Cikkerovy hudební řeči, pestrosti a „nehľadanosti“ hudebních prvků, nevtrívavém využívání kontrastu, prvcích něžné lyriky v hudbě obsažených a obzvláště vychvaloval způsob, jímž Cikker umělecky ztvárnil dva zcela odliš-

³¹ Tamtéž, s. 14.

³² Viz Ten. O práci nad operou „*Beg Bajazid*“ od Jána Cikquera. In *Film a divadlo*, 1957, roč. 1, č. 4, s. 12.

³³ ŠAMKO, Jozef. K dvom inscenáciám Cikkerovho *Bega Bajazida*. In *Slovenská hudba*, 1957, roč. 1, č. 3, s. 87.

né světy – slovenský a turecký.³⁴ Kladného hodnocení mohutné a moderní koncepce zpracování vokální i orchestrální složky, které zmiňoval i Šamko, se však bez výhrad nedostalo textové složce. Například Jozef Bobok ve svém rozboru opery upozorňoval na nedostatečnou nosnost libreta a zejména na nesoulad mezi pojetím hudby a textu: „Kým Smrek komponuje libreto viac tradične v etickom zmysle – totiž podáva myšlienku i konflikt doriešene, dopovedane, Cikker hudobne pracuje novátorsky, moderne. Rozpor sa prejaví určitou nesúrodosťou: zatiaľ čo Smrekov vyjadrovací spôsob je skoro výlučne oznamovací, Cikkerov je útočný, kladie otázky, provokuje, strhuje k zamysleniu.“³⁵

Wasserbauerovu režii v premiérové inscenaci opery podrobněji charakterizoval například Ernest Zavarský, který si povšiml propracovanosti ansámbľů, masových scén či práce se světlem, zatímco v projevech sólistů se zejména v gestu a mimice dostalo prostoru především individuálnímu nadání herců/zpěváků. Za velmi zdařilé označil například použití stínohry k vyjádření (náznaku) boje v prvním dějství či osvětlení opony s motivem útočících Turků na konci téhož dějství. Chválil také Wasserbauerův cit pro výtvarnou stránku obrazu. Podobně jako jiní recenzenti však Zavarský považoval za problematické a režijně hůře zvládnuté třetí dějství, v němž se nepodařilo vytvořit plynulou jevištní akci.³⁶

Wasserbauer na inscenaci spolupracoval se stejnými výtvarníky jako v případě *Jánošíka* – s Ludmilou Purkyňovou a Ladislavem Vychodilem. Právě scénografii a kostýmům bylo v recenzích věnováno více pozornosti, než tomu bylo u *Jánošíka*. Jistě k tomu přispěla i skutečnost vyplývající ze slov recenzentů: v inscenaci *Bega Bajazida* již zřejmě nedominovala tendence k realistickému pojetí opery na jevišti. Zavarský upozornil, že kostýmy Slováků i Turků jsou vlastně kroje, které však nejsou pojaty s ambicí historické přesnosti. Zavarský vyjádřil nespokojenost s tímto faktem otázkou: „Či v našom folklóre niečo dosť starých prvkov, ktoré by jednoznačne determinovali národnosť týchto krojov na javisku?“³⁷ Byl si přitom vědom nesmyslnosti požadavku na přesnost ve smyslu jejich přenesení, jak sám říká, „in crudo“ na jeviště. Byla by pro něho zcela přijatelná stylizace, jež by alespoň v náznaku diváku jasně a neprodleně podala informaci o národnosti, k níž daný kraj odkazuje.

Komentáře problémů stylové nejednotnosti nám ukazují, že se Wasserbauerova režijní práce změnila, a to nejen ve srovnání s předchozí cikkerovskou inscenací, ale zejména s jeho socialisticko-realistickými počiny v Brně z počátku padesátých let.³⁸ Snaha vyrovnat se s realistickou scénickou interpretací, či se od ní dokonce odklonit, je zřejmě nejvíce znát v oblasti scénografie. Na první pohled je v ní patrná stylizace (například na rozdíl od *Jánošíka* vykazují hory v *Bajazidovi* jasnou stylizaci) a zřejmý odklon od realistického detailu, například zmíněný způsob použití stínohry zcela odporuje realistickým postupům. Méně to však, jak lze soudit z recenzí i fotografií, platí o složce kostýmní.

³⁴ Tamtéž, s. 88.

³⁵ BOBOK, Jozef. Po premiere Bega Bajazida. In *Pravda*, roč. 38, č. 59, s. 5, 28. 2. 1957.

³⁶ ZAVARSKÝ, Ernest. Nová slovenská opera. In *Kultúrny život*, 1957, roč. 12, č. 8, s. 9 – 11.

³⁷ Tamtéž, s. 10.

³⁸ Máme na mysli zejména inscenace *Mladé gardy* Julije Mejtuse (1951) a *Tarasovy rodiny* Dmitrije Kaba-levského (1952).



Ján Cikker: *Beg Bajazid*. Slovenské národné divadlo, premiéra 16. 2. 1957. Režie Miloš Wasserbauer, scéna Ladislav Vychodil, hudobní nastudováni Tibor Frešo. Foto archiv SND. Snímek Gejza Podhorský.

Zdenka Bokesová ve svém rozboru opery a inscenace³⁹ vyslovila přesvědčení, že tím, že jde o operu založenou na pověsti a částečně cítěnou přes poezii štúrovců, vyžaduje „křehký“ inscenační přístup. Například ve složce scénografické se má tato křehkost projevit poetičností, která bude srovnatelná s estetickými kvalitami hudby a libreta. Inscenačnímu týmu se to dle jejího názoru v zásadě podařilo. Bokesová totiž upozorňuje, že není možné děj vsadit do prostředí vyjadřujícího skutečný život, a konstatuje, že „spôsob náznakovosti scény a života na nej nebol vždy dostatočne umocnený básnickou citlivosťou a už v kontraste s ním zostali kostýmy (...) robené priam s naturalistickou vernosťou, čím rozhodne poetičnosť celej scény trpela“.⁴⁰ Na stylovou nejednotnosť poukazoval i Ernest Zavorský. Vedle pochvaly scénografie v prologu a ve druhém dějství stojí v jeho recenzi zásadní výhrady proti pojetí (opět) třetího dějství: „V hĺbkovom členení je iste čosi nového, avšak mali sme dojem, ako keby tu nestačila výtvarníková fantázia a peniaze na výpravu. Zrejme šlo tu o to, dostať sa zo začarovaného kruhu naturalistických prírodných scenérií, avšak to, čo sme videli, nebol ani naturalizmus, ani náznak, ale neorganická miešanina oboch.“⁴¹ Herecký prejav dokonca komentuje slovy: „(...) opera je na rozhraní medzi historickou operou a psychologickou hudobnou drámou, herecký prejav je vlastne tiež

³⁹ BOKESOVÁ, Zdenka. Úspešná premiéra novej slovenskej opery. In *Hudobní rozhledy*, 1957, roč. 10, č. 5, s. 194 – 197.

⁴⁰ Tamtéž, s. 197.

⁴¹ ZAVARSKÝ, Ernest. Nová slovenská opera, s. 11.

nejednotný. Na jedné straně jsme viděli patetické gesto romantické opery (...) a na druhé straně psychologicky krásně dotvorené postavy."⁴²

Inscenaci a hlavně Wasserbauerově režii se dostalo i ostré kritiky v textu Gabriela Rapoše.⁴³ Režii označil za čin reprodukcí, nikoliv tvůrčí, čímž mínil celkovou neinventivnost režijního přístupu, zbytečné chyby (například užití motivů tatarských vojáků namísto tureckých janičářů ve výtvarné složce – na předponě), nedomyšlenost koncepce a akcí, nepřirozenou stylizovanost (v rozhraní zpěvu a tance), „mrtvotu“ statistiků a „nesmělost“ sólistů, „suchou“ teatrálnost v režii vpádu Turků, hereckou šablonu a celkově spíše ilustrativní pojetí režie atd. Rapoš vyčetl Wasserbauerovi nedostatečně pečlivé studium slovenské historie, které by (řádně provedeno) dle jeho názoru pomohlo režii proniknout do hloubky konfliktů a vyjádřit je scénicky výstižněji, než učinil ve svém nastudování. To dle kritikova názoru zůstalo pouze na povrchu děje. Ladislav Čavojský později označil za zdařilejší tehdejší inscenaci *Bega Bajazida* v Košicích v režii Branislava Krišky.⁴⁴

Povšimněme si v reakcích recenzentů způsobu vnímání naturalismu či jeho prvků jako stylové tendence, která v tomto typu opery nemá své místo, což se slučuje s dobově aktuálními požadavky – zejména v duchu socialistického realismu. Navíc, jako by inscenování příběhu *Bega Bajazida* sneslo jen jistou dávku realistických prvků – totiž takových, které jsou z hlediska znakové ekonomie nezbytně nutné k podání věcných informací, jako je označení času a prostoru, ovšem včetně možnosti jednoznačně identifikovat národnost postav. V souladu se záměrem charakterizovat Slováky jako národ morálně a emocionálně silný vznikají požadavky na odklon od realistické scénické interpretace díla a příklon k poetičtějšímu, či přímo metaforickému pojetí inscenace.

Všechny tři původní slovenské opery, které Wasserbauer v Bratislavě režíroval, zdůrazňovaly ušlechtilost slovenské národní povahy. Wasserbauerovy inscenace měly tento v oblasti slovenské operní inscenační praxe nový koncept zviditelnit a šířit, což vyvrcholilo na začátku šedesátých let monumentální inscenací *Svätopluka*.

Svätopluk (1960)

„Operu ‚Svätopluk‘ venujem svojmu drahému národu a ľudu našej milovanej vlasti i všetkým národom, ktoré nájdu pre ňu porozumenie, s hrejivým pocitom zodpovedne vykonanej práce.“⁴⁵

Premiéra inscenace další opery Eugena Suchoně, *Svätopluka* (10. 3. 1960), představovala významnou událost.⁴⁶ U příležitosti oslav čtyřicátého výročí založení SND se na jevišti objevila další slovenská operní novinka, komponovaná v letech 1952 – 1959, kterou měl se svým uměleckým týmem představit Miloš Wasserbauer.

⁴² Tamtéž.

⁴³ RAPOŠ, Gabriel. Stojaté vody opernej réžie. Na okraj réžie *Bega Bajazida* v ND, s. 215 – 219.

⁴⁴ Viz ČAVOJSKÝ, Ladislav. Miloš Wasserbauer a Slovensko. In *Hudobný život*, 1970, roč. 2, č. 16, s. 7. Premiéra Kriškovy inscenace se konala 17. 3. 1957 ve Štátnem divadle Košice.

⁴⁵ SUCHOŇ, Eugen. 1960. K premiére „Svätopluka“. In Eugen Suchoň: *Svätopluk* [programový bulletin]. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 1960. Nečíslované.

⁴⁶ K rozboru Suchoňova *Svätopluka* více viz BLAHYNKA, Miloslav. História a mytológia v Suchoňovom Svätoplukovi. In *Slovenské divadlo*, 2010, roč. 58, č. 2, s. 73 – 82.



Eugen Suchoň: *Svätopluk*. Slovenské národné divadlo, premiéra 10. 3. 1960. Režie Miloš Wasserbauer, scéna Ladislav Vychodil, hudobní nastudování Tibor Frešo. Oľga Hanáková (Blagota). Foto archiv SND. Snímek Gejza Podhorský.

Inscenace byla pojata ve velkém stylu. Téměř každý z recenzentů zmiňoval bohatost scénografie, která kromě jiného zahrnovala přes šest set kostýmů, navržených Elenou Holéczyovou. Autorem scény byl opět Ladislav Vychodil. První uvedení *Svätopluka* je dodnes vnímáno jako jedna z výrazně výpravných inscenací zásadních slovenských děl. Nová slovenská opera byla označována jako triumfální počín⁴⁷, což se neslo plně v souladu s pojetím inscenace: monumentální manifestací oslavy slovenského národa, jež byla podtržena oslavou založení SND.

Wasserbauer v programovém bulletinu formuloval svá východiska při inscenování *Svätopluka*.⁴⁸ Jako klíčovou myšlenku díla identifikoval svornost symbolizovanou Svätoplukovými pruty a znamenající pevnou hráz proti náporu nepřátel. Suchoň svojí monumentální hudební řečí v této opeře promlouvá slavnostně a vroucně k vlastnímu národu, který je zde po dvou Cikkerových operách opět tematizován. Jde o vyjádření národa v jeho velikosti a suverenitě, politicky i kulturně silného a vy-

⁴⁷ Viz např. ČAVOJSKÝ, Ladislav. Triumf Svätopluka. In *Kultúrny život*, 1960, roč. 15, č. 30, s. 9.

⁴⁸ WASSERBAUER, Miloš. Nad ideou Svätopluka. In Eugen Suchoň: *Svätopluk* [programový bulletin]. Bratislava : SND, 1960. Nečíslované.



Eugen Suchoň: *Svätopluk*. Slovenské národné divadlo, premiéra 10. 3. 1960. Režie Miloš Wasserbauer, scéna Ladislav Vychodil, hudební nastudování Tibor Frešo. Představení na Děvině, 14. 7. 1960. Foto archiv SND. Snímek Gejza Podhorský.

spělého, co je zdůrazněno Suchoňovou majestátně vyznívající hudbou. V díle je dle Wasserbauera jasně vyjádřena hrozba, která může toto suverénní postavení podlomit: nesvornost vládnoucí vrstvy a nesvoboda širokých lidových vrstev. Ačkoliv Wasserbauer tuto interpretaci formuluje i s použitím době poplatných floskulí, lze ji jasně z jeho slov vyčíst i bez ideologicky podmíněné deformace smyslu.

V inscenaci se tvůrčí tým snažil vytvořit audiovizuální metaforu svornosti: „Inscenačným zámerom je posilniť sebavedomie nášho národa práve scénickou monumentalitou, jej prostou bohatosťou a ušľachtilými tvarmi, výrazným gestom a postojom interpretov a ich pravdivým vyjadrením intenzívnej dramatickosti citov, myšlienok a vzťahov jednotlivých postáv.“⁴⁹ V citované pasáži sice Wasserbauer hovoří o sebevědomí „našeho“ národa, avšak z celého textu je zřejmé, že národem, o němž opera vypovídá, je národ slovenský. Velkomoravský námět Suchoňovy opery i složení tvůrčího týmu – skladatel i spolupracovníci na libretu (Ivan Stodola a Jela Krčméry) – signalizují záměr vytvořit v Československu padesátých let dílo emancipující slovenské národní cítění, jež ale nezahrnuje Čechy, tedy alespoň ne přímo. Wasserbauera pozice coby českého či přesněji moravského režiséra⁵⁰ jistě stojí v této souvislosti

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Narodil se ve Svatoslavi v okrese Žďár nad Sázavou, studoval v Brně, operní režii se začal věnovat ve třicátých letech rovněž v Brně a později působil převážně na Moravě (zejména v Brně).



Eugen Suchoň: *Svätopluk*. Slovenské národné divadlo, premiéra 10. 3. 1960. Režie Miloš Wasserbauer, scéna Ladislav Vychodil, hudební nastudování Tíbor Frešo. Představení na Děvině, 14. 7. 1960. Foto archiv SND. Snímek Gejza Podhorský.

za pozornost. V SND bylo jedním z jeho hlavních pracovních pověření režírování slovenských novinek. V inscenaci *Svätopluka* bylo jeho záměrem monumentalitu a citové bohatství vyjevené v této opěře tlumočit celému „našemu“ národu, přičemž zde není zřejmé, zda má na mysli národ slovenský nebo československý. Vzhledem ke skutečnosti, že se premiéra *Svätopluka* stala součástí oslav výročí založení SND, v zá-

věru svého textu *Nad ideou Svätopluka* se Wasserbauer vyslovil jako gratulant, když vyjádřil všeobecné přání, „aby sa stal (...) Svätopluk ozajstnou slávnosťou, národnou operou slovenskou, ako sa stala českému národu Smetanova ‚Libuša‘, a aby jeho hodnoty ideové a umelecké súčasne vyjadrovali práve slovenskou hudobnou rečou dnešnú svetovú snahu po mieri medzi národmi.“⁵¹ Dirigent inscenace Tibor Frešo v této souvislosti konstatoval, že záměrem tvůrců je kromě jiného šíření slávy slovenské hudby doma i v zahraničí.⁵² V ohlasech inscenace však byla opera i její první uvedení vnímáno i jako oslava bratrství Čechů a Slováků, případně Moravanů.⁵³

Významnost premiéry byla, co do velkoleposti, překonána pětadvacátou reprízou, která se konala na hradě Děvín 17. 7. téhož roku. O rok dříve v děvínském amfiteátru v rámci svého slovenského turné vystoupil soubor pražského Národního divadla se Smetanovou *Libuší*. *Svätopluk* měl navázat nejen na slávu českého inscenačního úspěchu, ale také na národní akcent ve významu operního díla. Na neděli 17. 7. byl na Děvíně v rámci oslav naplánován bohatý kulturní program už od dopoledne, v jehož rámci vystoupily například lidové umělecké soubory. Odpoledne po zaznění fanfár ze *Svätopluka*, československé a sovětské hymny, po projevech předních komunistických funkcionářů a přednesení básně Sama Chalupky *Mor ho!* Viliamem Záborským vrcholila slavnost představením *Svätopluka*. Představení na Děvíně se dle slov recenzentů zúčastnilo několik desítek tisíc návštěvníků na místě a mnoho dalších ho mělo možnost sledovat v televizním přenosu.

Ve *Svätoplukovi* jako operním díle se opět spojuje komplexní symbol s charakteristikou národa. Inscenace toto hledisko zdůrazňuje na principu monumentalizace ve všech složkách inscenace, zejména však ve scénografii, jež byla navíc jistě až násobně podtržena děvínskou scénérií. V Cikkerových i Suchoňových operách, které Wasserbauer režíroval⁵⁴, lze tedy sledovat ideál slovenské národní povahy; na něj mají či mohou tato díla poukazovat a prostřednictvím inscenací ho v divácích vzbuzovat a utvrzovat.

Závěr

Slovenské působení přineslo Wasserbauerovi řadu zkušeností, jež formovaly styl jeho režii, který se postupně a dále vyvíjel zejména v jeho brněnských pracích. Wasserbauerovo angažmá v SND se odehrávalo v době dramaturgických změn i postupných proměn operní inscenační praxe, které vedle audiální složky inscenace kladly důraz i na její vizuální dimenzi. Tato tendence se projevovala především v oblasti scénografie, v níž nastal postupný odklon od co nejvěrnějšího napodobování skutečnosti k vyjadřování dramatického prostoru pomocí metaforických prvků a znakově ekonomičtější stylizace.

Z hlediska dramaturgie se Wasserbauer zapojil do provozu standardního pro přední operní scénu. Režíroval díla klasického repertoáru (např. Verdiho, Smetanu), ve dvou inscenacích také přinesl „brněnský“ přístup k operám Leoše Janáčka, do

⁵¹ WASSERBAUER, Miloš. *Nad ideou Svätopluka*.

⁵² FREŠO, Tibor. Na okraj štúdia opery. In Eugen Suchoň: *Svätopluk* [programový bulletin]. Bratislava : SND, 1960. Nečíslované.

⁵³ Viz například – pl –. Devín čaká Svätopluka. In *Práca*, roč. 15, č. 170, s. 1, 13. 7. 1960.

⁵⁴ A nejen v těch, které režíroval Wasserbauer. Vzpomeňme například i Suchoňovu *Krútnavu*.

jisté míry posvěcený návazností na dílo Wasserbauerových předchůdců či starších kolegů, Janáčkových prvních propagátorů Oty Zítka a Rudolfa Waltera. Ve své první janáčkovské inscenaci v SND, *Její pastorkyni*, se více podržel stylu, jenž je tradičně označován za realistický, zatímco ta v pořadí druhá, *Líška Bystrouška*, již vedla dialog s dosavadní jevištní interpretační tradicí Janáčka.⁵⁵

Nejdůležitější dramaturgickou linií, na níž se Wasserbauer v SND podílel, byly inscenace slovenských operních novinek. Dostalo se mu velké důvěry, když mu byly svěřeny premiéry *Jura Jánošíka*, *Bega Bajazida* a *Svätopluka*, které tematicky směřovaly do minulosti a nesly potenciál emancipační interpretace v oblasti kulturně politické.⁵⁶ Wasserbauer se svým týmem, jak vyplývá z dokumentů k inscenacím i z režisérových textů k inscenacím, skutečně chápal svůj úkol v tom smyslu, že má režijním dílem podpořit emancipační a z hlediska slovenského národa sebeuvědomující úsilí. Všechny inscenace pojil prvek monumentalizace historie – princip, který ostatně rozvíjel i v jiných inscenacích s historickou tematikou (např. Verdiho *Don Carlos*, SND 1956). Historii interpretoval zpravidla jako silnou a mocnou a tyto vlastnosti promítal do scénografie i mizanscén. Prostřednictvím takového scénického pojetí konceptualizoval nacionalismus, jenž však lze, zejména z důvodu jeho úzké spojitosti s proklamaným třídním bojem, v historickém kontextu interpretovat jako poplatný době. V tomto směru však docházelo ke konsensu mezi tvůrci, kteří tento výklad proklamovali, a kritiky, kteří ho očekávali. Docházelo tedy – alespoň částečně – spíše než k povzbuzení národa k profanaci uměleckých děl.

Wasserbauerovy inscenace slovenských operních novinek nepatřily k jeho největším bratislavským úspěchům⁵⁷, alespoň jak o tom svědčili například Gabriel Rapoš či Ladislav Čavojský. Rapoš, který vysoce hodnotil Cikkerovu operu samotnou, dokonce vytkl Wasserbauerově režii, že vedle dramatických a psychologických znaků potlačil i národní znaky opery.⁵⁸ Z jeho ostré kritiky navíc vyplynulo i obvinění Wasserbauera z toho, že jeho práce spíše zabraňuje „šíření slávy slovenské hudby“, kterou představuje dílo současných slovenských skladatelů. Čavojský konstatoval, že ani jedna ze tří rozebíraných inscenací nebyla „najvydarenejším odkrytím všetkých krás spomínaných diel“.⁵⁹ Nad zamýšleným realistickým zobrazením dle jeho názoru převládla naturalistická malovaná dekorace a povrchní ilustrace děje, což se projevilo ve všech třech inscenacích.⁶⁰

⁵⁵ Jak uvádí Michaela Mojžišová, inscenace *Líšky Bystroušky* v roce 1958 je dokonce považována za nejhodnotnější Wasserbauerovu práci v SND. Viz MOJŽISOVÁ, Michaela. Krátký exkurz do problematiky imaginativnosti slovenského operního divadla. (Využívanie svetelnej a filmovej techniky v slovenských operných inscenáciách). In *Slovenské divadlo*, 2012, roč. 60, č. 3, s. 306.

⁵⁶ Tematika reflektující tehdejší současnost se objevila v dramaturgii slovenského divadla záhy poté, avšak Wasserbauer se na inscenování takto zaměřených oper už nepodílel.

⁵⁷ Mezi nejúspěšnější Wasserbauerovy inscenace v SND lze dle ohlasů kritiků řadit např. *Dona Carlose*, *Líšku Bystroušku*, *Dalibora* či *Zuzanu Vojířovou*. Viz např. ČAVOJSKÝ, Ladislav. Křížovatky naší opery, s. 309.

⁵⁸ RAPOŠ, Gabriel. Stojaté vody opernej réžie. Na okraj réžie *Bega Bajazida* v ND, s. 215 – 219.

⁵⁹ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Miloš Wasserbauer a Slovensko, s. 7. Míněno samotných oper Cikkeru a Suchoň. Čavojský považoval za zdařilejší pozdější inscenace – Křiškovu košickou inscenaci *Bega Bajazida* (Štátne divadlo Košice, prem. 17. 3. 1957) a *Jura Jánošíka* v režii Kornela Hájka (SND, prem. 25. 11. 1961). Zmiňuje také pražskou inscenaci *Svätopluka*, již miní pravděpodobně inscenaci v režii Hanuše Theina (ND, prem. 29. 4. 1960), k níž navrhoval scénu Josef Svoboda.

⁶⁰ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Křížovatky naší opery, s. 318.

Miloš Wasserbauer jako režijní osobnost prošel v padesátých letech výrazným vývojem. Na počátku padesátých let ho ještě zastihla éra socialistického realismu a svojí uměleckou činností se podílel na oslavě komunistického režimu⁶¹, uvažoval o psychologickém realismu (zřejmě v návaznosti na Stanislavského operní inscenační tvorbu, realistickou interpretaci v opeře a realistické hudební divadlo pod vlivem dobových úspěchů Waltera Felsensteina), až se nakonec začal vydávat – do let šedesátých – jinou cestou. Tu započal právě ve Slovenském národním divadle v Bratislavě, v němž na oplátku zanechal zřejmou, v mnohém inovativní⁶² a v mnohém problematickou operně režijní stopu.

MILOŠ WASSERBAUER'S WORK AT THE SLOVAK NATIONAL THEATRE IN THE 50s AND EARLY 60s OF THE 20th CENTURY

Šárka HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ

The article examines the work of opera director Miloš Wasserbauer during the 50s and at the beginning of the 60s of the 20th century in the Slovak National Theatre. Focusing on the staging of new Slovak operas Ján Cikker's *Juro Jánošík* and *Beg Bajazid*, and Eugen Suchoň's *Svätopluk*. The author analyses Wasserbauer's approach to the productions and Slovak staging tradition from the perspective of the Czech director and the critical reflection of the performances. Special attention is paid to the conceptualisation of Slovak national feeling in the corpus of archive materials.

Studie je založena na výzkumu v rámci projektu Grantové agentury České republiky s názvem „Generace režiséra Miloše Wasserbauera a progresivní dramaturgie v opeře Státního divadla v Brně“ (GA15-06548S) řešeného v letech 2015 – 2017.

Šárka Havlíčková Kysová
Katedra divadelních studií
Filozofická fakulta MU
Gorkého 57/7
602 00 Brno
Česká republika
e-mail: 66521@mail.muni.cz

⁶¹ Viz zejména jeho inscenace *Mladé gardy* (1951) a *Tarasovy rodiny* (1952), o nichž (resp. hlavně o druhé z nich) se dokonce v tisku hovořilo jako o „velké škole socialistického realismu“. Viz např. BARVÍK, Miroslav. 1952. Učme se ze sovětského vzoru. K provedení opery Dmitrije Kabalevského „Tarasova rodina“ na československých operních scénách. In *Hudební rozhledy*, 1952, roč. 5, č. 20, s. 4 – 10.

⁶² Michaela Mojžišová dokonce označila Wasserbauerovo působení v SND jako začátek nové éry silných režisérských osobností. Viz MOJŽIŠOVÁ, Michaela. Krátky exkurz do problematiky imaginativnosti slovenského operního divadla. (Využívanie svetelnej a filmovej techniky v slovenských operných inscenáciách), s. 305.