



## PRÍSPEVOK SLOVENSKÝCH REŽISÉROV K PROFILU ČESKÉHO OPERNÉHO DIVADLA PO ROKU 1993

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, Bratislava

**Abstrakt:** Ambíciou prehľadovej štúdie, ktorá mapuje prácu slovenských režisérov v českých operných divadlách po roku 1993, je pomenovať podiel slovenských tvorcov na operno-divadelnom diskurze v kultúrnej i historicky blízkej krajine, a zároveň doplniť ich profesionálne životopisy o doma málo známu a reflektovanú časť tvorby. Autorka dospieva k názoru, že rozdelenie Československej republiky a následný vznik samostatnej Českej a Slovenskej republiky nemali nepriaznivý dopad na vzájomné kontakty našich operných kultúr. V súčasnosti dokonca zaznamenávame zintenzívnenie spolupráce, a to obomi smermi. Z pôsobenia slovenských režisérov v Česku je zrejmy nepredpojatý prístup českých divadiel: popri overených tvorcoch (Marián Chudovský) v nich dostávali a dostávajú príležitosti nielen predstaviteľia mladšej generácie operných režisérov (Andrea Hlinková) či renomovaní činoherní režiséri s predchádzajúcou opernou skúsenosťou (Martin Huba, Roman Polák), ale aj tvorcovia, ktorí operu na domácej pôde doposiaľ nerežirovali (Martin Čičvák, Sláva Daubnerová). Viaceré z ich prác predstavovali obohatenie českej operno-divadelnej praxe, no napriek tomu ostáva slovenským režisérom s najvýraznejším prínosom pre české operné divadlo aj s odstupom dvoch desaťročí Jozef Bednárík.

**Kľúčové slová:** české operné divadlo, slovenské operné divadlo, režisérske poetiky

### Úvod

Slovenské operné umenie je s českými režisérmii späté od svojich profesionálnych začiatkov. Od založenia Slovenského národného divadla (1920) až do päťdesiatych rokov, keď do praxe nastúpili prví slovenskí profesionálni režiséri Kornel Hájek, Miroslav Fischer, Július Gyermek a Branislav Kriška, bola réžia v slovenských operných súboroch takmer výlučne záležitosťou českých tvorcov. Počnúc šesťdesiatymi rokmi sa českí režiséri podieľali na podobe slovenského operného divadla skôr sporadicky, a to najmä ako hosťujúci tvorcovia v divadlách v Košiciach a Banskej Bystrici. Paradoxne, po rozdelení Československa v roku 1993 sa hostovania českých tvorcov na Slovensku i slovenských tvorcov v Českej republike opäť zintenzívnili, zrejme aj v dôsledku snahy divadiel ponúknuť publiku nové či neopozerané poetiky. Treba však priznať, že nejde o vyrovnaný pomer. Percentuálny podiel slovenských režisérov na celkovom počte operných inscenácií v Českej republike je výrazne nižší než podiel českých režisérov na celkovom počte slovenských operných inscenácií. Príčinu možno popri inom hľadať v umŕtvenej edukácii opernej réžie na Slovensku. Od roku 1979, keď sa na Katedre operného spevu Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU otvorilo štúdium tohto odboru pod vedením Branislava Krišku (nešlo o samostatnú katedru), vyšlo z jeho triedy sedem absolventov. Z nich sa profesionálnej opernej réžii vo významnejšej miere venujú či venovali Marián Chudovský, Martin Bendík,

Pavol Smolík, Blažena Hončarivová a Zuzana Lacková-Gilhuus. Po Kriškovej smrti prevzal pedagogickú štafetu Pavol Smolík, no VŠMU vzhľadom na sprísnené akreditačné kritériá čoskoro prišla o možnosť vyučovať opernú réžiu. Poslednými absolventkami tohto študijného smeru na VŠMU sú Andrea Hlinková (abs. 2002) a Lenka Horínková (abs. 2006), pričom druhá z nich sa opernej réžii nevenuje. Z menovaných slovenských operných režisérov sa v Česku po rozdelení spoločnej republiky (1993) vo väčšej miere uplatnili Marián Chudovský a Andrea Hlinková, zástoj Blaženy Hončarivovej je skôr okrajový.<sup>1</sup> Zuzana Gilhuus vytvorila len jednu, zato však v dramaturgickom kontexte českého divadla pomerne dôležitú inscenáciu opery *Juliette (Snář)* od Bohuslava Martinů v pražskom Národnom divadle (2016).

### Práce operných režisérov

Od prvej inscenácie, naštudovanej v roku 1990 (Antonín Dvořák: *Čert a Káča*, ND Praha), po zatiaľ poslednú z roku 2015 (Pietro Mascagni: *Sedliacka česť/Ruggiero Leoncavallo: Komedianti*, Divadlo J. K. Tyla Plzeň) pripravil Marián Chudovský v Česku desať operných prác, z ktorých sedem spadá do sledovaného obdobia po rozdelení Československej republiky. V kontexte domáceho slovenského divadla je Chudovský vnímaný ako typ racionálne založeného tvorca, komponujúceho inscenačné tvary s intelektuálnym odstupom. Ústredným znakom väčšiny jeho inscenácií je univerzalizácia témy a hľadanie jej presahov do dnešnej doby, pričom sa tak zväčša nedeje priamočiarou zmenou časovo-geografických súvislostí, ale skôr nachádzaním nadčasových konotácií či prelínaním historizujúcich a moderných výtvarných prvkov. Tento prístup sa dá odčítať aj vo väčšine jeho českých inscenácií. V Smetanových *Braniboroch v Čechách* (Národné divadlo Brno 2004)<sup>2</sup>, v záujme čo najšvoebecnejšieho vyznenia historickej látky súčasne exponoval na scéne svet stredoveku aj súčasnosti. Kritika však toto výtvarné riešenie vnímala ako kontroverzné. Napríklad recenzentka Jindra Bártová namietala, že ústredné rekvizity inscenácie, Thonetove stoličky, „evokovali predovšetkým svet hospodských rvaček, a tudíž byly coby symbol češství prvkem spíše dehonestujícím.“<sup>3</sup>

Problematickou bola aj Chudovského inscenácia zriedka uvádzanej opery Camilla Saint-Saënsa *Samson a Dalila* (ND Praha 2006). V tomto prípade sa na rozpačitom výsledku spolupodieľali nepriaznivé vonkajšie okolnosti: Chudovského povolali na poslednú chvíľu (pôvodne mal režírovať Jiří Nekvasil) a k dispozícii dostal obmedzené finančné prostriedky. To sa odrazilo nielen v asketickom výtvarnom riešení Jozefa Cillera (napokon, antiiluzívne otvorený pohľad na technické zázemie javiska je Chudovského obľúbeným divadelným prostriedkom aj vtedy, keď nejde o cnosť z nú-

<sup>1</sup> Blažena Hončarivová vytvorila v Českej republike v rokoch 1995 – 2012 dve operetné a tri operné inscenácie (Offenbach: *Modrofúz* a Mozart: *Così fan tutte*, Moravské divadlo Olomouc, obe 1995; Verdi: *Rigoletto*, Divadlo F. X. Šaldy Liberec, 2008; Donizetti: *Nápoj lásky*, DJKT Plzeň, 2012; Nedbal: *Vinobraní*, Severočeské divadlo Ústí nad Labem, 2012), žiadna z nich však v odbornom prostredí výraznejšie nezarezovala.

<sup>2</sup> Inscenáciu opery *Braniboři* v Čechách vytvoril Marián Chudovský až dvanásť rokov po predchádzajúcej českej inscenácii, Offenbachových *Hoffmannových poviedkach* (Štátne divadlo Ostrava 1992). V tomto čase však nerežiroval ani v slovenských operných divadlách – deväťdesiate roky 20. storočia patria v profesionálnom životopise Mariána Chudovského spevohernému divadlu na Novej scéne (1993 – 1996) a práci režiséra v komerčnej televízii TV Markíza (1996 – 2002).

<sup>3</sup> BÁRTOVÁ, Jindra. Nová inscenace Braniborů trpí nesrozumitelností slova. In *Rovnost*, roč. 14, č. 244, s. 23, 19. 10. 2004.

dze), ale predovšetkým v nedostatočnej práci s hercami. Opera bola podľa kritičky Radmily Hrdinovej inscenovaná „rukopisem let dávno minulých – za pomoci mávání kaširovanými zbraněmi a rádoby-erotického vlnění baletek, jež kostýmem i pohyby připomínají rozcvičku armádních jednotek v pásmu Gazy (...)“<sup>4</sup> Ešte horšie než inscenácia Saint-Saënsovej opery, ktorej nedostatky kritika sčasti ospravedlnila vyššie zmienenými produkčnými komplikáciami, vyšla Chudovskému inscenácia Smetanovej *Hubičky* (ND Praha 2007). Jej hodnotu opäť znižovalo predovšetkým nedostatočné herecké vedenie protagonistov, aj poetická nesúrodosť štylizovanej, hravej scény Jozefa Cillera, ktorá pracovala s pôdorysom detského puzzle, s Chudovského spôsobom odvíjania dejovej línie. Radmila Hrdinová nazvala tento prístup realistickou približnosťou, konštatujúc: „To vše je fousaté předstírání nahrazující skutečné operní herectví a tvůrce inscenace usvědčuje z nedůvěry v dramatickou sdělnost Smetanovy hudby a neschopnosti jí naslouchat.“<sup>5</sup>

Positívnejší ohlas než Chudovského inscenácie z národných divadiel v Brne a Prahe získala Bizetova *Carmen* naštudovaná v Národnom divadle moravskoslezskom v Ostrave (2010). Scénograf Jozef Ciller v nej zopakoval princíp, ktorý použil v Chudovského inscenácii *Carmen* v SND (2002). Kovová konštrukcia so schodiskom vedúcim na rampu, po ktorej sa prechádzali strážnici, sa v druhom dejstve zmenila na krčmu a v treťom dejstve na pašerácky úkryt. Záver opery dynamizovala točňa, ktorá odvrátila zraky divákov, sledujúcich z tribúny býcie zápasy, chrbtom k osobnej dráme ústredných hrdinov. Rozdiel medzi bratislavskou a ostravskou *Carmen* spočíval najmä v dobovom ukotvení deja. Kým v prvej z nich sa odohrávala vo fašistickom Španielsku tridsiatych rokov 20. storočia, v tej druhej sa režisér posunul ešte o polstoročie dopredu. Popri kostýmoch Simony Vacháľkovej umocnilo „moderný look“ inscenácie aj použitie princípu live cinema (napr. v záverečnom dejstve bola dráma ústredných hrdinov snímaná kamerou a simultánne premietaná na malé plátno). Ako konštatoval hudobný publicista Jiří Fuchs: „Režie trochu vystupuje jako chytrá horákyne, ve smyslu nepohoršit konzervativnějšího diváka a přilákat onou aktualizací mladého posluchače. (...) Důležité je, že inscenace v ‚lehce aktualizovaném hávu‘ působí celkem kompaktním dojmem a vztahy a konflikty postav rozvíjí se snahou o dramaticky pravdivou výpověď.“<sup>6</sup>

Filmovým umením sa Chudovský inšpiroval aj pri inscenácii Verdiho ranej opery *Ernani* (NDM Ostrava 2013). Pojal ju ako natáčanie historického filmu a vo výtvarnej zložke prelínal dobové kostýmy (*Ernani*, *Elvira*, *Carlo*, *Silva*) so súčasným oblečením zboru. Javiskovo málo čitateľná koncepcia však nenašla pozitívny ohlas ani u obecenstva, ani u kritiky. Po tomto experimente sa Chudovský u konzervatívnejšej časti publika rehabilitoval realisticky koncipovanými veristickými dvojdičkami *Sedliacka česká/Komedianty* (Divadlo J. K. Tyla Plzeň 2015), teda opäť titulom, ktorý už predtým režíroval v Štátnej opere Banská Bystrica (2000) a v takmer nezmenenej podobe ho preniesol do Slovenského národného divadla (2006).<sup>7</sup>

<sup>4</sup> HRDINOVÁ, Radmila. Návrat velké opery v plném lesku se nekonal. In *Právo*, roč. 17, č. 3, s. 17, 4. 1. 2007.

<sup>5</sup> HRDINOVÁ, Radmila. Rodinné stříbro ztratilo lesk. In *Právo*, 12. 9. 2007.

<sup>6</sup> FUCHS, Jiří. Dvakrát Carmen z Ostravy na Smetanově Litomyšli In *Operaplus.cz*, 2. 7. 2012 [online]. Dostupné na <https://operaplus.cz/dvakrat-carmen-z-ostavy-na-smetanove-litomyšli/?pa=2> [cit. 22. 8. 2018].

<sup>7</sup> Tu treba podotknúť, že podobné praktiky nie sú v česko-slovenských spoluprákach ničím výnimočným: Zdeněk Troška v roku 2006 varioval v Košiciach svoju úspešnú *Rusalku* zo Štátnej opery Praha (2005),



Giuseppe Verdi: *Ernani*. Národné divadlo moravskoslezské Ostrava, premiéra 10. 10. 2013. Réžia Marián Chudovský, hudobné naštudovanie Tomáš Brauner. Foto archív NDM Ostrava. Snímka Martin Popelář.

Aj Andrea Hlinková, podobne ako o generáciu starší Marián Chudovský, rieši otázku klasického či moderného pojatia partitúr zväčša kompromisom. V rozhovore publikovanom v bulletine k inscenácii *Eugena Onegina* (Moravské divadlo Olomouc 2011) sa vyjadrila: „Nemám rada toto rozlišovanie, čo je klasické a čo moderné. Tá hranica predsa nie je nijako vopred určená. Snažím sa, tak povediac, o ‚klasickú modernu‘. Zásadne nechcem ísť proti libretu, o to menej proti hudbe. Nato si príliš vážim tak libretistov, ako aj skladateľov. Neodvážila by som sa ničiť dielo nejakými dodatočnými nezmyslami, ako sa to teraz, bohužiaľ, vo svete často deje. Teda v tomto ohľade som ‚klasická‘. Ale na druhej strane sa snažím, aby opera pritiahla aj mladších ľudí a vývoj tohto žánru ide predsa len stále dopredu.“<sup>8</sup> V *Eugenovi Oneginovi* však snaha vytvoriť „klasickú modernu“ Hlinkovej nevyšla. Na javisku sa nahromadilo priveľa nesúrodých prvkov – od snového riešenia prvého dejstva odohrávajúceho sa v Tatianiných predstavách cez morbidnosť druhého dejstva odedeného do čiernej farby (vrátane oslavy Tatianiných narodenín) až po bizarnosť tretieho dejstva, keď sa hostia na plese u generála Gremina pohybovali bábkovo štylizovanými, trhanými pohybmi. Podľa opernej kritičky Heleny Havlíkovej, Hlinkovej *Eugen Onegin* „zústal spíše ještě studentským nahromaděním nesourodých řešení, které spíše než neotřelost mládí zatím provázela neobratnost“<sup>9</sup>.

Andrea Hlinková po banskobystrickej inscenácii Bizetových *Lovcov perál* (2014) inscenovala takmer totožnú koncepciu v Severočeskom divadle v Ústí nad Labem (2015).

<sup>8</sup> Ptáme se... Andrea Hlinková. In Piotr Iljič Čajkovskij: *Eugen Onegin* [programový bulletin]. Olomouc : Moravské divadlo Olomouc, 2011. Nečíslované. Preklad z českého jazyka MM.

<sup>9</sup> HAVLÍKOVÁ, Helena. Operní panorama Heleny Havlíkové (19). Olomoucký Oněgin o všem a ničem. In *Operaplus.cz*, 8. 2. 2011[online]. Dostupné na <https://operaplus.cz/operni-panorama-heleny-havlikove-19/> [cit. 22. 8. 2018].



Giuseppe Verdi: *Rigoletto*. Severočeské divadlo Ústí nad Labem, premiéra 13. 3. 2015. Réžia Andrea Hlinková, hudobné nastudovanie Miloš Formáček. Foto archív Severočeského divadla.

Podobná „neobratnosť“, kombinujúca nedostatočné herecké vedenie sólistov i zborového aparátu so samoučelne predimenzovanou scénografiou a hyperbolizovanými kostýmami z dielne režisérkinej kmeňovej spolupracovníčky Miriam Struhárovej, charakterizovala aj inscenáciu Verdiho *Rigoletta* (Severočeské divadlo v Ústí nad Labem 2015). Riešenie scény v ideovej rovine determinovalo slovo „vendetta“ (pomsta), ktorého začiatkové písmeno V určilo pôdorys javiska. No ako upozornila Helena Havlíková, „kromě prázdnoty (či nečitelnosti?) výtvarného gesta perspektivy si inscenátorky týmto řešením s ubíhajícími stěnami hodně zúžily a zkomplikovaly také možnosti aranžmá postav“<sup>10</sup>. Recenzentka tým narážala na to, že v takto koncipovanom priestore sa postavy nemohli jedna druhej vyhnúť, a tak sa nedalo hodnoverne predstierať, že o sebe vzájomne nevedia. Kostýmové riešenie (kombinácia renesančných krinolín s neoprenovými plášťami, punkovo ryšavé parochne) vtlačali inscenácii bizarný tón, čo však v kombinácii so snahou o realistické vedenie postáv pôsobilo nesúrodo.

Spomedzi deviatich operných a operetných inscenácií, ktoré Andrea Hlinková pripravila v Českej republike, vychádzajú najmenej sporne jej konzervatívne uchopené inscenácie v Moravskom divadle v Olomouci, Verdiho *Falstaff* (2013) a Pucciniho *Bohéma* (2016). Vo *Falstaffovi* dokázala z partitúry abstrahovať viacero vtipných gagov, ktorých pointy korešpondovali s hudbou, aj keď (podobne ako väčšina jej

<sup>10</sup> HAVLÍKOVÁ, Helena. Operní panorama Heleny Havlíkové (208). Ústecký Rigoletto napúl.. In *Operaplus.cz*, 17. 3. 2006 [online]. Dostupné na <https://operaplus.cz/operni-panorama-heleny-havlikove-208/> [cit. 16. 9. 2018].



Bedřich Smetana: *Libuše*. Severočeské divadlo Ústí nad Labem, premiéra 13. 3. 2015. Réžia Andrea Hlinková, hudobné naštudovanie Milan Kaňák. Foto archív Severočeského divadla.

kolegov na Slovensku a v Čechách, napr. Pavol Smolík v SND, 1999, Martin Huba v ND Praha, 2008 či Jiří Menzel v Štátnom divadle Košice, 2017) ostala viac-menej pri komickej rovine Verdiho umeleckého testamentu, bez postihnúť vážneho nervu odrážajúceho sa v záverečnej fúge *Tutto nel mondo è burla*. Podľa kritika Ruda Lešku, „rozohraná inscenácia mala zväčša spád, niektoré gagy i v druhom pláne vyzneli vtipne, no všetko bolo príliš predvídateľné. Namiesto toho, aby sa režisérka ponorila hlbšie do zmyslu diela, ponúkla hru na úsmevnú historku v historizujúcich kostýmoch zo vzdialenej doby a miesta, ktorá sa nás netýka.“<sup>11</sup> *Bohéma* bola, slovami recenzenta Michala Kadleca, „spíše sázkou na jistotu v podobe silné Pucciniho hudby než odvážnym uchopením tradičného melodramatického tématu. V žiadné divadelní složce výrazněji neselhává, zároveň je však příliš prostá na to, aby mohla vysloveně uchvátit.“<sup>12</sup>

V súčasnosti dostáva Andrea Hlinková v Českej republike viac pracovných príležitostí než na Slovensku, kde od roku 2014 nerežirovala žiadnu opernú inscenáciu.<sup>13</sup> Naposledy sa podpísala pod jednu z troch inscenácií Smetanovej *Libuše*, ktorými si české operné divadlo pripomenulo sté výročie vzniku Československej republiky. Nebolo to síce na prvých národných scénach v Prahe či v Brne (tam sa pod kultúr-

<sup>11</sup> LEŠKA, Rudo. Slováci na Morave. In *Hudobný život*, 2013, roč. 45, č. 11, s. 28.

<sup>12</sup> KADLEC, Michal. Nezvykle klidná Bohéma. In *Divá báze*, 22. 12. 2017 [online]. Dostupné na <https://divabase.cz/nezvykle-klidna-bohema/> [cit. 1. 10. 2018].

<sup>13</sup> V sezóne 2018/2019 pripravuje režisérka inscenáciu Rossiniho *Otella* v Štátnej opere Banská Bystrica (plánovaná premiéra 16. 3. 2019).



Bohuslav Martinů: *Juliette (Snář)*. Národní divadlo Praha, premiéra 24. 3. 2016. Réžia Zuzana Gilhuus, hudobné naštudovanie Jaroslav Kyzlink. Foto archív ND Praha. Snímka Hana Smejkalová.

no-spoločensky profilové premiéry sezóny 2018/2019 podpísali riaditelia divadiel Jan Burian a Jiří Heřman), no povolanie mladej slovenskej režisérky k inscenovaniu náročného titulu v Severočeskom divadle v Ustí nad Labem možno interpretovať ako akt dôvery zo strany divadla. V kontexte spomenutých troch smetanovských projektov je Hlinkovej *Libuša* najkonzervatívnejšou koncepciou, inscenovanou ako slávnostné tableaux, s dôstojnými oratoriálnymi aranžmánmi a rampovými sólistickými výstupmi. Slovanmi Heleny Havlíkovej, je „vzorně pohroužená do dávnověku, jak ho Wenzig a Smetana vnímali skrze rukopisy<sup>14</sup>, nedotčená novým milénium“<sup>15</sup>. *Libuša*, ale tiež predchádzajúce inscenácie *Falstaffa* a *Bohémy* naznačujú, že Andrea Hlinková po kontroverzne prijatých experimentoch s *Eugenom Oneginom* či *Rigolettom* dospela k názoru, že istejšou cestou k úspechu je pridržiavanie sa scénických poznámk v partitúre.

Kontroverzný výsledok priniesla aj doposiaľ jediná česká práca režisérky a výtvarníčky Zuzany Lackovej-Gilhuus, inscenácia opery Bohuslava Martinů *Juliette (Snář)* v ND Praha (2016). Česká kultúra vníma uvedenia hudobnodramatických opusov z tvorby Martinů vždy ako výnimočné udalosti. Navyše, na dosky prvej národnej scény sa *Juliette* vrátila po šestnásťročnej odmlke<sup>16</sup>, z čoho vyplývali vysoké očakávania českej kritiky i divákov voči režisérke, ktorá na seba na Slovensku upozornila viacerými inšpiratívnymi divadelnými koncepciami (napr. Mozart: *Figarova*

<sup>14</sup> Recenzentka má na mysli *Rukopis zelenohorský*, v ktorom je spracovaná legenda o kňažnej Libuši.

<sup>15</sup> HAVLÍKOVÁ, Helena. Smetana i Wenzig by v Aussigu měli nejspíš radost. In *Operaplus.cz*, 1. 10. 2018 [online]. Dostupné na <https://operaplus.cz/smetana-i-wenzig-by-v-aussigu-meli-nejspis-radost/?pa=1> [cit. 2. 10. 2018].

<sup>16</sup> *Juliette (Snář)* uvedená v roku 2000 bola prevzatou inscenáciou z produkcie Opera North v Leedse (réžia David Pountney). Popri zahraničných sólistoch v nej spoluúčinkovali orchester a zbor ND Praha. Inscenácia bola zahráná trikrát. Predchádzajúca inscenácia pochádza z roku 1989 (réžia Ladislav Štros).

*svadba*, ŠD Košice 1998; Händel: *Alcina*, SND 2004). V Prahe však inscenácia Zuzany Gilhuus, nesúca znaky jej výrazného výtvarného rukopisu, vzbudila rozpaky. Režisérka podľa kritiky nezachytila atmosféru surrealisticky ladeného diela, ktorého dej sa odohráva na pomedzí skutočnosti a sna, ani krehkosť hraníc vedomia a podvedomia. Slovanmi Radmily Hrdinovej, „svou koncepcií proměnila tajuplnou snovou hru s francouzským přímořským espretem v mrazivou severskou pohádkou. Černobílá scéna s trsy stříbrné trávy, v níž se pohybují postavy s nabílenými tvářemi a černými afro účesy v nepříliš nápadité pohybové stylizaci, je mrazivě vycizelovaným řešením, které operu spíše zatěžkává. Nenechává prostor ani pro hereckou akci, ani pro divákovou fantazii. Má blíž k Andersenovi než k Neveuxovi [autor dramatickéj předlohy opery – pozn. MM].“<sup>17</sup>

### Spolutvorca operno-divadelnej reformy Jozef Bednárík

Z predchádzajúceho textu je zrejme, že vyškolení slovenskí operní režiséri nevstúpili do kontextu českého divadla po roku 1993 takým výrazným spôsobom, ako ich českí kolegovia (napr. Jiří Nekvasil či Linda Keprtová) do kontextu slovenského divadla. Zároveň inscenácie vytvorené v Českej republike nezaujímajú dominantnú pozíciu ani v ich vlastných umeleckých životopisoch. V kontexte česko-slovenskej divadelnej spolupráce sa javia byť zaujímavejšou (a na Slovensku pomerne málo známu či reflektovanou) témou operné prieniky činoherných tvorcov.

V českej opernej societe ostáva dodnes najrešpektovanejším slovenským režisérom Jozef Bednárík. Podobne ako na Slovensku, aj v Česku sa spolupodieľal na zmene zaužívaných inscenačných prístupov ku klasickým operným predlohám. Jeho vstup na českú scénu sa odohral v dobe, keď sa opera pražského Národného divadla pod vedením Evy Hermánovej a po nej Josefa Průdka usilovala o zásadnú premenu výrazových prostriedkov opernej inscenácie oproti estetike osemdesiatych rokov, pričom cestou k naplneniu týchto ambícií bolo aj prizývanie režisérovi s inou než čisto opernou skúsenosťou. Jozef Bednárík patril k ústredným tvorcom tejto reformy a jeho inscenácie zohrali v menovanom procese zásadnú rolu.

V Bednárikovom poňatí sa operná inscenácia stotožňovala s programom syntetického totálneho divadla, ktoré sa zakladá na vnútornej proporčnosti výtvarnej, tanečnej, hudobnej, hereckej a literárnej zložky. Dôležitým prínosom do slovenského i českého operného divadla bol tiež činoherný spôsob práce s interpretmi, zbavený starých operných stereotypov. Bednárík bol tvorcom spektakulárnych tvarov, naplnených nekomplikovanými emóciami. Netajil sa láskou k „poklesnutým“ druhom umenia, inšpirácie čerpal z cirkusu, kabaretu, show, ľudového divadla. Kritika mu, najmä v neskoršom období, často vyčítala výtvarnú i významovú predimenzovanosť inscenácií či recykláciu vlastného rukopisu. V najlepších réžiách však jeho javisková fantázia, zámerne balansujúca na krehkej hranici medzi umením a gýčom, dodržiavala presne stanovený poriadok, smerujúci k javiskovému zhmotneniu exaktne formulovanej témy.

Takou bola predovšetkým jeho prvá – kritikou najvyššie hodnotená – pražská inscenácia, *Roméo et Juliette* (ND Praha 1994). Lyrickú sentimentálnosť Gounodovej

<sup>17</sup> HRDINOVÁ, Radmila. Juliette jako mrazivá andersenovská pohádka. *Právo* 26, č. 72, s. 11, 26. 3. 2016.





Charles Gounod: *Roméo et Juliette*. Národní divadlo Praha, premiéra 3. 3. 1994. Réžia Jozef Bednárík, hudobné naštudovanie Oliver Dohnányi. Scéna Ladislav Vychodil. Foto archív ND Praha. Snímka Ol-dřich Pernica.

partitúry potlačil Bednárík drsnou aktualizáciou. Operná verzia slávneho príbehu veronských milencov sa odvíjala na pozadí vojny gansterských skupín – fašistickej soldatesky vedenej Tybaltom a mafiánskeho gangu starého Capuleta –, ktorú tvorcovia situovali do suterénu starej garáže. Na druhom poschodí funkcionalisticky riešenej scény Ladislava Vychodila sa nachádzala Júliina spáľňa, tretia úroveň patrila nebu, kam sa odoberali duše obetí tragického konfliktu. Kritička Radmila Hrdinová pripodobnila toto riešenie k princípu „divadla mysterií v trojjedinosti peklo-svet-ráj. Zatímco v obouh spodních patrech triumfuje co chvíli nenávist a smrt, duše obětí této nenávisti v podobě bíle oděných tanečníků se vznášejí výtahem do iluzivně kaširovaného barevného ráje, aby tam naplnily svůj v nelidském světě neuskutečnitelný sen.“<sup>18</sup>

V žánrovo kontrastnom diele, Rossiniho komickej opere *Turek v Taliansku* (Štátna opera Praha 1996), sa režisér inšpiroval skladateľovou preslávenou záľubou v kuchárskom umení. Rossini rámcoval dej svojej komickej opery postavou Básnika, ktorý pred očami divákov píše a režiruje bláznivý príbeh o záletnom tureckom pašovi a koctetnej neapolskej paničke Fiorille. Jozef Bednárík dal tomuto rámcu modernejší šat: Básnik bol chudobným študentom, ktorý si privyrábal ako nočný vrátnik v pizzerii Bella Italia a do jej personálu projektoval postavy svojej komédie. Režisér umocnil skladateľov zmysel pre hudobný i situačný humor nielen ohňostrojom javiskových gagov, ale aj vyvážené dávkovanou absurditou a priateľským parodovaním operných klišé. Umiestnením deja do reštauračnej kuchyne a jej rýchlymi premenami na pláž, cigánsky tábor, prístav (a pod.) zvýraznil v celej inscenácii princíp hry/hravosti (scéna Ladislav Vychodil).

Kým na Slovensku sa Jozef Bednárík vyhýbal operným opusom s realistickou poetikou, v Prahe prijal hneď dve takéto ponuky. Prvou bola Bizetova *Carmen* (ND Praha 1999), tou druhou jeho rozlúčková inscenácia, Pucciniho *Manon Lescaut* (ŠO Praha 2007). V *Carmen* vyšiel z novely Prospera Meriméeho a príbeh sprostredkoval divákovi cez pohľad uväzneného Dona Josého, formou jeho reminiscencií a snov. Dominantou koncepcie sa stala psychologická charakterokresba dvoch ústredných postáv, nezávislej femme fatale a vidieckeho mládenca stiahnutého osudom na spoločenské dno. Napriek dobre rozvrhnutému východisku a viacerým pôsobivým scénam bol výsledok o čosi spornejší než pri operách *Roméo et Juliette* či *Turek v Taliansku*, keďže režisérovi výrazový slovník stavajúci na výtvarných efektoch a tanečných ilustráciách sa chvíľami dostával do kolízie s realistickou poetikou sujetu. Pucciniho *Manon Lescaut* chcel Bednárík vystavať ako štúdiu večného ženstva realizovanú naprieč storočiami. Každé zo štyroch dejstiev sa odohrávalo v inej časovej rovine – od prevostovsky barokového Amiensu cez rokokový Paríž a prístav Le Havre z päťdesiatych rokov 20. storočia až po súčasnú diaľnicu pri New Orleanse, kde pomstivý duch starého Geronteho zabíja Manon nadmernou dávkou heroínu. Výslednému tvaru však uškodilo prehustené scénické dianie, keďže nadužívanie známych scénicko-vizuálnych prostriedkov oslabovalo hudobno-emocionálnu rovinu Pucciniho diela. Inscenácii chýbala aj nuansovanejšia práca s hercami, ktorá bola vždy vysoko oceňovaným znakom Bednáríkovho rukopisu. Slovenský operný kritik Pavel Unger, ktorý kontinuálne sledoval a hodnotil tvorbu Jozefa Bednáríka v slovenských aj čes-

<sup>18</sup> HRDINOVÁ, Radmila. Romeo a Julie – událost pražské operní scény. In *Práce*, roč. 50, č. 64, s. 7, 17. 3. 1994.

kých operných divadlách, po tejto inscenácii skonštatoval: „Posledné Bednáríkove počiny nabádajú k úvahe, že zdroj umelcovej invencie sa jednoducho vyčerpal. (...) Jozef Bednárík sa rozišiel so súčasným svetovým trendom. Faustom v SND začal ako novátor, dnes končí ako ‚autoeklektik‘, uzamknutý vo vlastnom svete.“<sup>19</sup> Rovnaký názor zastávala aj česká kritika. No ani vyprchávaná energia jeho posledných inscenácií a recyklácia známych rukopisných znakov v konečnom dôsledku neohrozili pozíciu Jozefa Bednáríka ako spolutvorcu zásadnej premeny vo vnímaní operného divadla v Českej republike.

### Operné práce činoherných režisérov

Popri Jozefovi Bednáríkovi pripravili v Česku po jednej opernej inscenácii aj ďalší renomovaní činoherní režiséri, Martin Huba a Roman Polák, avšak bez väčšieho úspechu. Hubova inscenácia Verdiho *Falstaffa* (ND Praha 2008) síce v hereckej zložke prezrádzala ruku činoherca a pedagóga, no so žánrovo viacvrstevnou opernou predlohou si umelec, ktorý ani na domácej slovenskej pôde nemá s operou veľa skúsenosti<sup>20</sup>, nedokázal poradiť. Podľa Ruda Lešku, „inscenácii chýbala predovšetkým všezjednocujúca idea, v ktorej by režisér preukázal svoj autorský postoj a vysvetlil, prečo a o čom Falstaffa hrá“<sup>21</sup>. Rozpačitý výsledok priniesla aj Poláková inscenácia *Blúdiaceho Holandána* (ND Brno 2013). Strohé výtvarné riešenie (scéna Pavel Borák, kostýmy Peter Čanecký) s využitím farebnej symboliky jej dalo vizuálne elegantnú formu, ale výsledný tvar sa rozpadol v jednotlivostiach, v dôsledku čoho inscenácia pôsobila nekompaktne a herecky bezradne. Ako konštatoval divadelný kritik Jozef Herman: „K modernosti nestačí nová vizuálna estetika, jakkoli pôsobivá, pokiaľ nemá významové odôvodnenie.“<sup>22</sup>

Kým všetci doposiaľ menovaní tvorcovia – či už tí, ktorí absolvovali štúdium opernej réžie (Chudovský, Hlinková), alebo tí, ktorí vyšli z činoherného prostredia (Bednárík, Huba, Polák) – prišli na české javiská s predchádzajúcou skúsenosťou zo slovenských divadiel, za zvláštnu pozornosť stojí, že v českých a moravských operných divadlách dostali príležitosť aj dvaja slovenskí umelci, ktorí v domácich divadlách operu doposiaľ norežirovali – Martin Čičvák a Sláva Daubnerová<sup>23</sup>.

Martin Čičvák, absolvent štúdia réžie na Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne a stály hosť českých činoherných scén, pripravil v Českej republike štyri operné inscenácie. Najväčšiu tvorivú nepredpojatú a odvahu k experimentu prejavil vo svojom operno-režijnom debute, inscenácii Belliniho opery *I Capuleti e i Montecchi*, hranej pod názvom *Julie* (Divadlo J. K. Tyla Plzeň 2001). Dej slávneho shakespearovského príbehu výtvarne posunul na začiatok 20. storočia, čomu zodpovedali i kostý-

<sup>19</sup> UNGER, Pavel. Bednárík sa vyčerpal. In *Pravda*, roč. 17, č. 120, príloha *Kumšt*, s. 6, 26. 5. 2007.

<sup>20</sup> Martin Huba na Slovensku pred pražským *Falstaffom* režíroval dve operné inscenácie (Juraj Beněš: *The Players*, SND 2004, Wolfgang Amadeus Mozart: *Figarova svadba*, SND 2006). Neskôr pripravil ešte jednu, Pucciniho *Toscu* v štátnej opere Banská Bystrica (2017).

<sup>21</sup> LEŠKA, Rudo. Slováci na Morave. In *Hudobný život*, 2013, roč. 45, č. 11, s. 28.

<sup>22</sup> HERMAN, Josef. Richard Wagner – Bludný Holandán (kritická teze). In *Divadelní noviny*, 1. 10. 2013 [online]. Dostupné na <http://www.divadelni-noviny.cz/richard-wagner-bludny-holandan-kriticke-teze> [cit. 16. 9. 2018].

<sup>23</sup> V roku 2013 pripravila Sláva Daubnerová scénickú podobu komornej opery Mareka Piačeka *66 sezón*, predvedenú po dva večery v rámci Záverečného ceremonálu Európske hlavné mesto kultúry.



Vincenzo Bellini: *Julie (I Capuleti e i Montecchi)*. Divadlo J. K. Tyla Plzeň, premiéra 16. 6. 2001. Réžia Martin Čičvák, hudobné naštudovanie Petr Kofroň. Foto archív DJKT Plzeň. Snímka Marta Kolafová.

my Marije Havran a scénografia Toma Cillera, a situoval ho na vlakové nádražie – miesto symbolizujúce rozchody a návraty. Zásadnou otázkou Čičvákovej koncepcie bolo, ako sa hodnoverne vyrovnáť so skutočnosťou, že skladateľ v duchu dobovej konvencie skomponoval part Romea pre ženský hlas (mezzosoprán). V spolupráci s mentálne spriaznenými kolegami, dramaturgom Ondřejom Hučínom a dirigentom Petrom Kofroňom, ju riešili cez otvorené priznanie tohto faktu, keď ilúziu ideálnej lásky inscenovali v dohovorenej hre. Romeo bol v plzenskej inscenácii ženou, ktorá na seba prebrala úlohu Júliinho milenca, aby tak spoločne s Júliou a ďalšími ženami (mužský zbor transformovali tvorcovia na zbor ženský) prežili útrapy žien čakajúcich počas vojny na svojich partnerov.

Čičvákova *Julie* bola výrazným príspevkom do diskurzu o možnostiach a podobách súčasného operného divadla, ktorý patril k profilovým témam šéfa plzenskej opery Petra Kofroňa, usilujúceho sa o razantnú premenu inscenačného štýlu v opere. Najdiskutovanejším projektom Kofroňovej plzenskej éry (1996 – 2004) bola inscenácia Fibichovej *Šárky* (2000) naštudovaná činoherným režisérom Jiřím Pokorným. Demýtizácia opusu zo zlatého fondu českej opery vyvolala u prevažujúcej konzervatívnej časti obecnstva mimoriadne negatívne reakcie. Vzhľadom na to, že Čičvák experiment sa uskutočnil na báze málo známeho diela, diváci ho prijali menej emotívne než radikálnu reinterpretáciu titulu so zažitou javiskovou tradíciou. Napriek tomu vyslovila časť odbornej obce výhrady voči „parazitovaniu“ inscenátorov na kvalitách diela a výborných vokálnych výkonoch, aj vo všeobecnosti proti réžii, „ktorá dramatické dílo bezostyšne a nemilosrdne podrobuje režisérovým predstavám“<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> VIKTORA, Viktor. Julie vede k úvaze o zodpovednosti operní režie. In *Plzenský deník*, 4. 10. 2001, s. 19.



Wolfgang Amadeus Mozart: *Únos zo serailu*. Divadlo J. K. Tyla Plzeň, premiéra 29. 3. 2003. Foto archív DJKT Plzeň. Snímka Marta Kolařová.

Po experimente s Belliniho operou vytvoril Martin Čičvák v Plzni inscenáciu Mozartovho *Únosu zo serailu* (2003), ktorá si získala uznanie za optimálnu súhru režijnej, výtvarnej, herecko-vokálnej aj orchestrálnej zložky.<sup>25</sup> Operná kritička Olga Janáčková po *Únose zo serailu* skonštatovala: „Je málo režisérov kvalit brněnského Martina Čičváka, pro něhož je temporytmus inscenace alfou i omegou. (...) Jednotlivé postavy Mozartovy opery mají svůj autonomní dramatický vývoj, který režisér výrazně modeluje – stejně jako celou detailně promyšlenou inscenaci.“<sup>26</sup>

S koncom riaditeľského pôsobenia Petra Kofroňa sa načas prerušila aj dobre rozbehnutá operná dráha Martina Čičváka. Nasledujúcimi prácami v pražskom Národnom divadle už plzenské úspechy nezopakoval. Kritička Radmila Hrdinová na margo Čičvákovej réžie Mozartovej drammy giocoso *Così fan tutte* (ND Praha 2010) napísala: „Očakávaní originálného pohľadu na Mozartovu operu Čičvák bohužel ne naplnil. Texty v programu napovídají, o čem inscenace snad mohla nebo měla být (...). Bohužel, zůstalo jen u dramaturgických snů, inscenace sama je totiž o ničem.“<sup>27</sup> Recenzenti konštatovali aj nedostatky v práci s hercami, keďže ich režisér nevymanil z operných kliše – čo je, prirodzene, hlavným prínosom, ktorý sa od činoherného tvorca v opere očakáva. Problematickosť tejto zložky vytkla kritika Čičvákovi i v jeho doposiaľ poslednej, ako celok o čosi lepšie prijatej opernej inscenácii, Verdiho *Macbethovi* (ND Praha 2015). Opäť slovami Radmily Hrdinovej: „Solisté buď postávají na

<sup>25</sup> Hudobné naštudovanie Pavel Šnajdr, scéna Tom Ciller, kostýmy Marija Havran.

<sup>26</sup> JANÁČKOVÁ, Olga. Skvělý zážitek. In [www.casopisharmonie.cz](https://www.casopisharmonie.cz) [online]. Dostupné na <https://www.casopisharmonie.cz/kritiky/skvely-zazitek.html> [cit. 18. 9. 2018].

<sup>27</sup> HRDINOVÁ, Radmila. Così z Mozarta, ale o čem to vlastně bylo? In *Právo*, roč. 20, č. 20, s. 15, 25. 1. 2010.



Charles Gounod: *Romeo a Julie*. Národní divadlo Praha, premiéra 21. 4. 2016. Réžia Sláva Daubnerová, hudobné naštudovanie Marco Guidarini. Martin Šrejma (Romeo), Jana Šrejma Kačírková (Julie). Foto archív ND Praha. Snímka Patrik Borecký.

scéně, posedávají na jediné židli, alebo se rádoby eroticky obírají na podlaže jeviště. Celé to svědčí spíše o bezradnosti vůči Verdiho hudbě, než o smysluplném výkladu opery, v níž se skladatel pokusil o jednotu hudby a dramatu.<sup>28</sup>

Dalšiu nádej, že by hľadanie tvorca, ktorý by sa (podobne ako Jozef Bednárík) dokázal pohybovať medzi viacerými divadelnými druhmi, mohlo byť úspešné, priniesla Sláva Daubnerová. Režisérka, ktorá je v domácom divadelnom kontexte vnímaná predovšetkým ako predstaviteľka „experimentálnych a laboratórnych foriem divadla smerujúceho k performancii“<sup>29</sup> a s klasickými dramatickými predlohami pracuje iba minimálne, doposiaľ v Česku pripravila tri operné inscenácie, pričom ku všetkým ju oslovila slovenská riaditeľka pražského Národného divadla Silvia Hroncová. Jednoaktovky Dmitrija Šostakoviča *Orango/Antiformalistický jarmok* (2014), lyrická opera Charlesa Gounoda *Roméo et Juliette*, hraná pod českým názvom *Romeo a Julie* (2016) a burleskná opera Leoše Janáčka *Výlety páně Broučkovy* (2018) sú dielami s úplne odlišnou hudobnou aj dramatickou poetikou, pričom inscenačné výsledky napovedajú, že pre Daubnerovú sú prirodzenejšou platformou komorné opusy s ostro definovanou ideou než veľká plocha romantických oper.

Najväčší úspech si u kritiky i divákov vyslúžil šostakovičovský večer, ktorým režisérka popri vzácnom cite pre tragikomiku dokladovala aj schopnosť čítať medzi riadkami a prečítané následne pretaviť do originálnych, neopozeraných metafor.

<sup>28</sup> HRDINOVÁ, Radmila. Macbeth rozdrobený a nesjednocený výkladem. In *Právo*, roč. 25, č. 138, s. 13, 15. 6. 2015.

<sup>29</sup> KNOPOVÁ, Elena. Slovak Directors of the X and Y Generation (Resuming Dialog). In *Contemporary Slovak Directors*. Bratislava : Divadelný ústav, 2017, s. 19. ISBN 978-80-8190-027-3. V slovenskej mutácii dostupné na <http://www.theatre.sk/slovenskireziseri/Slovenski-reziseri-generacie-X-a-Y-znovunadviazanie-dialogu/> [cit. 20. 9. 2018].

*Orango* (1932) je fragmentom nedokončenej satirickej opery o genetickom experimente, z ktorého vzišiel napol človek a napol opica. Klavírny výťah opery sa zachoval vďaka Šostakovičovej gazdinej, ktorú podplatil jeho priateľ, aby zachránila rukopisy vyhodené frustrovaným skladateľom do smetného koša. Túto okolnosť pripomínala v Daubnerovej inscenácii upratovačka zbierajúca noty, ktoré odhodil klavirista/dirigent Jan Kučera – jeho účes a okuliare jasne odkazovali na Dmitrija Šostakoviča. Kritika vyzdvihla tiež javiskové zhmotnenie mikropříbehu baletky, ktorú Bavič na príkaz súdruhov prinútil k výkonu presahujúcemu jej možnosti. „Nápad s ružovou tanečnicí Nastou Terpsichorovou o francouzských holích je epochálny, vystihuje bizarnosť situácie a dáva provedení jemnou nadsázku“<sup>30</sup>, napísal kritik Josef Herman.

Kým *Orango* má popri politicko-kritickom rozmere aj silný emocionálny potenciál, operný skeč *Antiformalistický jarmok* je sarkastickým výsmechom „koryfejov umení“ Stalina, Ždanova, Šepilova a Chrenikova. Sláve Daubnerovej sa podarilo zmysluplne prepojiť obe časti: súdruhovia z *Antiformalistického jarmoku*, bielo nalíčení do podoby glorifikovaných búst, prišli ako hluční VIP hostia lustrovať už *Orango*. V úvode *Antiformalistického jarmoku* zase kontrolovali Šostakovičovú partitúru, pričom Jedničkinovi [Stalinovi] ju musel dirigent [Šostakovič] diskrétno obrátiť z hlavy na nohy. Miniatura, ktorú skladateľ skomponoval po tom, čo ho v roku 1948 opätovne obvinili z formalizmu a protíľudovosti, bola priamym protestom proti tupým estetickým kánonom jeho doby. Avšak Daubnerovej odkaz, sprostredkovaný aj citovaným javiskovým gestom, mal nadčasové konotácie: o umení rozhodujú všemocní idioti.

Nasledujúcej inscenácii Gounodovej opery už bola česká kritika menej naklonená. Mladej režisérke, ktorá nemala predchádzajúcu skúsenosť s veľkým operným plátnom, nepomohla ani skutočnosť, že v pamäti ešte žila prelomová Bednárrikova inscenácia rovnakého titulu. V porovnaní s ňou pôsobil Daubnerovej tvar omnoho tradičnejšie. Známy dej posunula výtvarnými prostriedkami do obdobia tridsiatych rokov minulého storočia a zasadila ho do hotela Verona, kde sa na pozadí konfliktu dvoch mafiánskych rodín odohráva tragédia ich detí. Režisérka sa v mesačníku Národného divadla priznala k inšpirácii filmom *Grand hotel* z roku 1932: „Vytvárame vlastné univerzum, vlastne by som povedala komiks s určitou estetikou, ktorá môže evokovať filmové situácie a charaktery.“<sup>31</sup> Masívnosť realistickej výpravy (scéna Juraj Kuchárek) však znemožňovala pružné prestavby a po každom obraze si vyžiadala oponu, čo rušivo retardovalo spád deja. Režisérka sa prehršila aj viacerými alogizmami (mechanická transformácia Vojvodu na policajného inšpektora a z toho vyplývajúca neopodstatnenosť jeho právomoci vypovedať Romea z mesta; miešanie Lorenzovho uspávacieho prostriedku vo veľkej injekčnej striekačke, keď ho dievčina napokon aj tak vypije; Júlia ležiaca v nemocnici, hoci všetci sú presvedčení o jej smrti a pod.). Napriek tomu jej práca na klasickej opernej predlohe naznačila, že Daubnerová disponuje viacerými vlastnosťami, ktoré sú pre operného režiséra nevyhnutné. Popri – u činoherných tvorcov pomerne zriedkavom – cite pre hudobné nuansy partitúry to bola predovšetkým schopnosť jasne profilovať a zmysluplne rozohrať všetky (nielen hlavné) postavy a skrz čitateľné ľudské archetypy i jasné motivácie ich konania docieľiť plasticnosť deja. Slovami slovenského operného kritika Vladimíra Blaha:

<sup>30</sup> HERMAN, Josef. Opera jako trestný čin. In *Divadelní noviny*, roč. 24, č. 2, s. 4, 20. 1. 2015.

<sup>31</sup> DAUBNEROVÁ, Sláva – GERBERY, Juraj. Romeo a Julie v Hotelu Verona [rozhovor]. In *Národní divadlo*, 2016, č. 8, s. 28. Preklad z českého jazyka MM.



Leoš Janáček: *Výlety páně Broučkovy*. Národní divadlo Praha, premiéra 21. 4. 2016. Réžia Sláva Daubnerová, hudobné naštudovanie Jaroslav Kyzlink. Foto archív ND Praha. Snímka Hana Smejkalová.

„Daubnerová by mohla byť výborným príkladom pre režisérov, ktorí trestuhodne ignorujú text. Všetky jej nápady, rozohranie mizanscén a situácií totiž dôsledne vychádzajú z textu a slúžia nielen na vytvorenie v iných inscenáciách samoučelného pohybu, ale bližšie objasňujú peripetie príbehu i charaktery jeho aktérov.“<sup>32</sup>

Niekde na pomedzí pozitívneho prijatia šostakovičovského dvojvečera a sklamania českých kritikov z *Romea a Júlie* stojí najnovšia Daubnerovej operná práca, *Výlety páně Broučkovy* (ND Praha 2018). V nej režisérka vyhrotila špecifický rukopis, známy z jej autorských projektov na Slovensku a definovaný už v *Orangu* a *Antiformalistickom jarmoku*, keď ju postavila na dominancii vizuálneho jazyka. Popri tom sa tu prejavila aj ďalšia výrazná črta absolventky kulturológie<sup>33</sup>, ktorou je intelektuálne zázemie inscenačných koncepcií. Pre časopis *Svět a divadlo* sa k tejto téme vyjadrila: „Divadlo je pre mňa v podstate také filozofovanie o svete. Teória ma vždy veľmi inšpirovala. Je to pre mňa pôda pod nohami a pracujem s ňou stále. Niekedy je to sekundárna literatúra, niekedy hlavný zdroj.“<sup>34</sup>

V inscenácii Janáčkovho opusu využila prostriedky konceptuálneho umenia a práce s objektom. Päťica nahých tanečnic bola nielen reminiscenciou na belle epoque a jej očarenosť ženskou krásou, ale sa dala čítať aj ako režisérkin hold feministickým výtvarníckam, napríklad fotografke Francesce Woodmanovej, využívajúcej vlastné

<sup>32</sup> BLAHO, Vladimír. Dvakrát Praha. In *Operaslovakia.sk*, 15. 5. 2016 [online]. Dostupné na <https://operaslovakia.sk/dvakrat-praha/> [cit. 16. 9. 2018].

<sup>33</sup> Sláva Daubnerová pôvodne vyštudovala kulturológiu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Na Divadelnej fakulte VŠMU absolvovala až doktorandské štúdium.

<sup>34</sup> DAUBNEROVÁ, Sláva – KRÁL, Karel. Performerka... a obyčajná žena [rozhovor]. In *Svět a divadlo*, 2016, roč. 27, č. 5, s. 115.



nahé telo ako prostriedok umeleckej tvorby.<sup>35</sup> Postava Matěja Broučka, v duchu Janáčkovej poznámky „Je tolik Broučků v našem národě“, sa u Daubnerovej vizuálne zmnožila v tanečníkoch inšpirovaných ikonickými obrazmi mužov v klobúkoch od Reného Magritta. Režisérka sa podľa vlastných slov snažila inscenáciu vybudovať ako „putovanie metaforickým priestorom, kde sa pohrávame s otázkami zmyslu samotného umenia a národnej identity“<sup>36</sup>. Dej oboch častí opery umiestnila do chladného, čistého galerijného priestoru: *Výlet na Mesiac* nazvala dobou kamennou, *Výlet do 15. storočia* dobou bronzovou. Z jej inscenácie v druhom pláne presakovala aj spoločensko-politická kritika a jemná irónia. V druhej časti večera sa inšpirovala Národným pamätníkom na Vítkove, ktorý prezentovala ako „križovatku, smetisko dejín, kde sa mieša oslava vzniku Československa s odkazom Víťazného februára, prvorepubliková výzdoba so socialistickým realizmom. Chcela som túto časť budovať ako živý pomník, z ktorého odchádzajú a prichádzajú ľudia, a ktorý evokuje revolučné pohyby v dejinách.“<sup>37</sup>

Česká kritika prijala Daubnerovej inscenáciu s rozpakmi, namietajúc proti nekompatibilitosti vysoko štylizovanej koncepcie s duchom Janáčkovho diela, aj proti nečitateľnosti inscenácie. Podľa kritika Borisa Klepala, „[Daubnerová] Vytváří osobitý estetický svět, který se ale s tím Janáčkovým míjí a hraje vlastní hru na krásu a silný názor.“<sup>38</sup> Jeho úsudok podporujú aj slová kritičky Radmily Hrdinovej, ktorá tvrdí, že „Daubnerová vytváří výtvarně působivé, ale dramaticky inertní obrazy. Dramatičnost scénického jednání se v její inscenaci pak omezuje na mechanické hemžení sboristů zprava doleva a zpět a statické pózy sólistů. S Janáčkovou hudbou plnou konkrétních dramatických nabídek tato koncepce koresponduje jen pramálo.“<sup>39</sup>

## Záver

Ako vyplýva z predkladanej štúdie, s odstupom času už možno konštatovať, že rozdelenie Československej republiky a následný vznik samostatnej Českej a Slovenskej republiky (1993) nemali nepriaznivý dopad na vzájomné kontakty našich operných kultúr. V súčasnosti dokonca zaznamenávame zintenzívnenie spolupráce, a to obomi smermi. Na Slovensku je v sledovanom období zrejماً postupná zmena generačných a estetických preferencií: kým v deväťdesiatych rokoch pôsobili v slovenských operných divadlách (najmä v SND) predovšetkým overení tvorcovia staršej generácie českých operných režisérov, nové milénium otvorilo dvere aj novým

<sup>35</sup> Čiernobiele fotografie Francescy Woodmanovej zaujali Daubnerovú ešte v čase, keď pripravovala rešerše k inscenáciám *Polylogue* (2009) a *Narušení vnútorných geometrií*. Jej fascinácia touto fotografkou vyvrcholila v jednom z najvýraznejších Daubnerovej projektov, *Untitled* (Divadlo P.A.T.), ktorá získala Cenu DOSKY za najlepšiu inscenáciu sezóny 2012/2013.

<sup>36</sup> DAUBNEROVÁ, Sláva – LOSMANOVÁ, Mili. Mou snahou je využít surrealistický charakter Janáčkovy opery [rozhovor]. In *Národní divadlo*, č. 7, Březen 2018, s. 25. Preklad z českého jazyka MM.

<sup>37</sup> Tamže.

<sup>38</sup> KLEPAL, Boris. Výlety páně Broučkovy v Národním divadle: Co je dobré pro surrealismus, není v Janáčkově k ničemu. In *Aktuálně.cz*, 23. 3. 2018 [online]. Dostupné na <https://magazin.aktualne.cz/kultura/hudba/vylety-pane-brouckovy-v-narodnim-divadlu-co-je-dobre-pro-sur-r-005c8b322ea011e883510cc47ab-5f122/?redirected=1522403395> [cit. 29. 8. 2018].

<sup>39</sup> HRDINOVÁ, Radmila. Matěj Brouček v estétských obrazech ztracený. In *Právo*, 23. 3. 2018 [online]. Dostupné na <https://www.novinky.cz/kultura/467126-recenze-matej-broucek-v-esteticky-obrazech-ztraceny.html> [cit. 29. 8. 2018].

menám a modernejším divadelným poetikám. Spoluprácu opačným smerom zase charakterizuje nepredpojatosť a odvaha riskovať: v českých divadlách popri etablovaných operných a činoherných režiséroch dostávali a dostávajú príležitosti aj slovenskí režiséri, ktorí operu na domácej pôde doposiaľ neinscenovali.

*Táto práca bola podporená grantom APVV č. 15-0764 – Slovenské divadlo a súčasná európska divadelná kultúra – kontinuita a diskontinuita.*

## CONTRIBUTION OF SLOVAK DIRECTORS TO THE PROFILE OF THE CZECH OPERA THEATRE AFTER 1993

**Michaela MOJŽIŠOVÁ**

The ambition of the survey study, which maps the work of Slovak directors in Czech opera theatres after 1993, is to identify the number of Slovak creators in the opera-theatre discourse of the very closely connected countries in terms of culture and history while at the same time adding the professional biographies of Slovak artists – who are little known and reflected upon in their homeland – and parts of their works. The author concludes that the split of the Czechoslovak Republic and the subsequent creation of separate Czech and Slovak Republics did not have an adverse effect on the mutual contacts of our opera cultures. At present, we even enjoy intensified co-operation in both directions. The nonjudgmental attitude of Czech theatres towards the influence of Slovak film directors in the Czech Republic is clear: not only credible creators (Marián Chudovský), but also representatives of the younger generation of opera directors (Andrea Hlinková) and renowned drama directors with previous opera experience (Martin Huba, Roman Polák), as well as creators who had not yet worked on the opera scene at home (Martin Čičvák, Sláva Daubnerová) were presented with an opportunity to contribute. Despite the fact that their works represented the enrichment of the Czech opera-theatre, the Slovak director with the most significant contribution to the Czech opera theatre remains Jozef Bednárík, even two decades later.

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