

Buffa, nie buffonáda. Július Gyermek, tvorca decentného operno-divadelného humoru

MICHAELA MOJŽISOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV

Abstrakt: Štúdia sa koncentruje na operno-komickú inscenačnú tvorbu režiséra Júliusa Gyermeka (1931) v Slovenskom národnom divadle. Inscenácie komických opier tvoria rozsiahlu a zároveň kvalitatívne najvyrovnanejšiu kapitolu umeleckého životopisu tohto tvorcu. Autorka analyzuje Gyermekov prístup k opernej komike, skúma ním využívané komicko-výrazové prostriedky a zamýšľa sa nad kritériami adekvátnej javiskovej interpretácie operných diel komických žánrov.

Kľúčové slová: Július Gyermek, operná réžia, operná dramaturgia, komická opera, opera Slovenského národného divadla

Pohľad do histórie slovenskej opery dosvedčuje, že komické žánre v nej vždy zastávali marginálnu pozíciu, a to tak z hľadiska kvantitatívneho, ako aj kvalitatívneho. V inscenačných dejinách figuruje len málo inscenácií komických titulov, ktoré si vydobyli miesto v domácom „zlatom fonde“. Pre ilustráciu, vo výbere tridsiatich inscenácií, ktorých rekonštrukcie sú súčasťou projektu inscenačných dejín Slovenského národného divadla (SND) pripravených na vydanie vo vydavateľstve SLOVART, sa nachádza jediná opera s komickým rozmerom (ani tu však nejde vyslovene o komickú operu), Benešove *Cisárovo nové šaty* (1969); zatiaľ čo napríklad v päťdesiatke činoherných inscenácií figuruje sedem komediálnych inscenácií¹ – a nepomerne viac ich rezonuje v hodnotovom rebríčku historikov i laických pamätníkov.

Podobná situácia je v oblasti opernej tvorby. Slovenskí skladatelia počnúc autormi prvých opier v tridsiatych a štyridsiatych rokoch cez najproduktívnejších predstaviteľov hudobnej moderny Eugena Suchoňa a Jána Cikkera až po príslušníkov mladšej generácie sa opernej komike vyhýbali. Ich ostych sa dá pochopiť, keďže vystihnúť humorné situácie hudobným jazykom je ešte náročnejšie, než herecko-konverzačnými prostriedkami docieľiť komický účinok v činohernom divadle. Zároveň, s ojedinelými výnimkami (Tibor Andrašovan: *Figliar Geľo*, 1957; Bartolomej Urbanec: *Tanec nad plačom*, 1979; Ľubica Čekovská: *Impresario.dotcom*, 2020), sú všetky slovenské opery komických žán-

¹ J. G. Tajovský: *Ženský zákon* (1929, réžia J. Borodáč), Molière: *Mizantrop* (1940, réžia J. Jamnický), P. Zvon: *Tanec nad plačom* (1943, réžia J. Jamnický), W. Shakespeare: *Veselé panie z Windsoru* (1954, réžia K. L. Zachar), C. Goldoni: *Vejár* (1961, réžia K. L. Zachar), E. Bryll – K. Gärtnerová: *Na skle maľované* (1974, K. L. Zachar), W. Shakespeare: *Ako sa vám páči* (1996, E. Eszenyi).

rov zároveň opusmi komornými. Spomeňme aspoň pár príkladov: *Nevšedná humoreska* od Ota Ferenczyho (1969), *Dreváky* od Jaroslava Meiera (1978), *Svietnik* od Igora Dibáka (1977), *Skriňa* od Rudolfa Geriho (1987), *Prestávka* od Milana Nováka (1986), *Netreba toľko slov* od Norberta Bodnára (1993) a i. Ak by bola táto štúdia venovaná podobám komiky v novších slovenských hudobno-divadelných dielach, ktorých autori použili druhové označenie opera, zvláštna stať by patrila produkciám uvedeným v novom miléniu mimo „kamenných“ divadelných inštitúcií, napr. *Smrti v kuchyni* Ľubomíra Burgra (2000, Združenie pre súčasnú operu), *Cirostratovi* Sláva Solovica a Viliama Klimáčka (2003, GUnaGU) či ďalšiemu vydarenému opusu od tejto autorskej dvojice s názvom *Haydn večeria s Mozartom* (2016, Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu).

Ako však avizuje názov textu, jeho témou nie je komicko-operná dramaturgia ani tvorba vo všeobecnosti, ale fókus na jedného z trojice ústredných operných režisérov pôsobiacich v druhej polovici 20. storočia v SND, Júliusa Gyermeka (1931). Výber tejto umeleckej osobnosti má dva primárne dôvody: (1) v kontexte inscenačných rukopisov jeho súputníkov Miroslava Fischera (1932 – 2013) a Branislava Krišku (1931 – 1999) sa práve ten Gyermekov vyznačoval najpriliehavším zmyslom pre javiskový humor; (2) inscenácie komických opier tvoria dramaturgicky podstatnú a zároveň kvalitatívne najvyrovnanejšiu kapitolu jeho umeleckého životopisu.

V súpise Gyermekových inscenácií vytvorených v SND (mimo tejto inštitúcie režíroval pomerne zriedka) predstavujú opery patriace či tendujúce k niektorému z komických operných žánrov (opera buffa, hudobná veselohra, hudobná komédia a pod.) tretinu jeho režisérskych tvorby. Kým Branislav Kriška inscenoval komické opery len v úvodnej časti kariéry a potom v rámci svojho pedagogického pôsobenia na Vysokej škole múzických umení (VŠMU) a expresívne dramaticky cítiacemu Miroslavovi Fischerovi v inscenáciách komických opier neraz chýbal zmysel pre mieru, tak u Júliusa Gyermeka kritika opakovane vyzdvihovala vkus a ustráženie krehkej hranice medzi – ako to v jednej z recenzií výstižne pomenoval Ladislav Čavojský – buffou a buffonádou².

Július Gyermek začal na VŠMU študovať činohernú réžiu (jeho pedagógmi boli Mikuláš Huba a Janko Borodáč), po dvoch rokoch prestúpil do druhého ročníka opernej réžie, kde ho postupne učili Karel Jernek, Otakar Zitek a Miloš Wasserbauer. Na VŠMU strávil sedem rokov (1951 – 1958), no už v roku 1954 účinkoval ako člen pomocného hereckého zboru v činohre SND. Zrejme toto „nakazenie sa činohrou“, ako ho sám nazýval, bolo dôvodom, prečo sa v operných réžiách snažil o elimináciu hereckých stereotypov, či, nazvime to pravým menom, zlovykov a svojvoľností. Ako budeme demonštrovať v nasledujúcich statiach textu, raz sa mu túto ambíciu tvárou v tvár opernému ansámbľu darilo naplňať viac, inokedy menej.

2 ČAVOJSKÝ, L. Čo by sme sa netešili. In *Kultúrny život*, roč. 22, č. 5, s. 6, 3. 2. 1967.



Werner Egk: *Revízor*. Slovenské národné divadlo, premiéra 4. 7. 1959. Réžia Július Gyermek.
Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Gejza Podhorský.

Od roku 1956 začal Gyermek v SND pracovať aj ako asistent opernej i činohernej réžie a v roku 1959 sa popri skúsenom Milošovi Wasserbauerovi a svojom vrstovníkovi, prvom absolventovi opernej réžie na VŠMU Miroslavovi Fischerovi, stal ďalším interným režisérom opery SND. Jeho prvou samostatnou prácou bola práve opera komického žánru – čerstvá novinka od súdobého nemeckého autora Wernera Egka *Revízor* (svetová premiéra 1957). Skladateľ a zároveň autor libreta sa verne pridržal Gogoľovej predlohy, len redukoval zásoj niektorých druhoradých postáv. Charakterovú hudobnú komédiu vystavoval podľa princípov tradičnej opery buffa s dominanciou ansámblov, nevyhýbal sa ani prvkom hudobnej karikatúry – napr. dialógy postáv sprevádzajú humorné inštrumentálne komentáre (spolu so zauchom zaznie disonantný akord a pod.).

Dielo uvádzané v československej premiére mal pôvodne naštudovať činoherný režisér Tibor Rakovský. Keď z tejto spolupráce zišlo, šéf súboru Šimon Jurovský ponúkol titul dvadsaťsedemročnému asistentovi Júliusovi Gyermekovi, s odvolaním sa na jeho predchádzajúce činoherné skúsenosti. Pre debutanta to bolo šťastné vykročenie do samostatnej režisérskej praxe. Kritika, ktorá v tom čase čoraz nástojčivejšie volala po „zdivadelnení“ opery, vyzdvihla Gyermekovu prácu s hercami a tiež neobvyklý prístup mladých tvorcov k výtvarnej zložke. Rovnako ako dynamická, vtipná, fantáziou hýriaca réžia, tak aj vzdušná scénografia čerstvého tridsiatnika Mikuláša Kravjanského pôsobila

v kontexte dozvukov ťažkopádne výpravného, opisného socialistického realizmu prvej polovice päťdesiatych rokov novátorsky. Kravjanský použil ľahké železné rúrky a horizontálne, pohyblivé červeno-biele závesy (išlo o ústrednú farebnosť výpravy) a bohato exponoval točnu. Na tejto flexibilnej scéne, slovami kritičky Jany Hrubej, rozohral Gyermek „predstavenie plné vtipu, švihy a v bystrom rytme. Najmä prvé tri dejstvá, kde režisér zrušil opony, odvíjajú sa vám pred očami ako pestrý film.“³ Kritička zároveň vyzdvihla Gyermekovu prácu so spevákmi: „Vedie ich k prejavu živému a pravdivému.“⁴ Aj podľa Zdenka Nováčka „[r]ežisér Július Gyermek vypracováva jednotlivé postavy tak podrobne, že ich výkony možno posudzovať priamo činoherne. Výrazná odlišenosť jednotlivých postáv i jemná štylizácia komických detailov vyvolávajú miestami až jedinečné komické účinky.“⁵

Kritike popri fantázii nadaného mladého režiséra a jeho schopnosti pracovať s hercami konvenovala aj Gyermekova interpretácia záverečnej pointy, ktorá sa mierne líšila od Egkovoho zámeru. Po tom, čo sluha oznámi príchod pravého revízora, má podľa libreta nastať všeobecné zdesenie a zmeravenie. No režisér v snahe akcentovať tému úplatkárstva nekoncipoval záverečnú scénu ako nehybný živý obraz, ale ju naplnil rušným pohybom: každý si znovu pripravoval do vrečka peniaze na podplatenie a dámy sa rýchlo upravovali.⁶ Nadšenie kolegov celkom nezdieľala len Magda Blochová, ktorá vo svojej recenzii upozornila na to, že v Gyermekovej réžii, ktorá „stavala na momentálnej komickej situácii, parodovala bez výnimky všetko“, unikol vážnejší prúd príbehu. „I keď podobnému zámeru Egkom spracované libreto i hudobná charakteristika vyhovovala, nadbytok komičnosti potlačil celkový podtext do pozadia. Obecenstvo i herci sa bavia, otázne je však, do akej miery sa zamyslia nad spodnou niťou stvárnenej predlohy, do akej miery smiech navodí myšlienku zavrhnutia ľudí prázdnych, chamtivých, s pokrútenými charaktermi (...).“⁷

Obe témy reflektované v recenziách *Revízora*, t. j. herecká disciplína ako nutná podmienka profesionálne kompetentnej komédie aj otázka balansu medzi humorným a vážnejším nervom partitúry, sa pri hodnotení komicko-operných inscenácií vynárajú s osťinátou pravidelnosťou – práve ony sú totiž rozhodujúcimi komponentmi kvality. Aj táto štúdia sa preto pri analýze Gyermekových operných komédií či diel s komickým rozmerom bude koncentrovať práve na tieto dva momenty.

3 HRUBÁ, J. Umenie modernej buffy. In *Kultúrny život*, 1959, roč. 14, č. 29, s. 7, 18. 7. 1959.

4 Tamže.

5 NOVÁČEK, Z. Dve hodiny zábavy v opere. In *Práca*, 1959, roč. 14, č. 160, s. 5, 7. 7. 1959.

6 DONOVALOVÁ, V. Československá premiéra Egkova *Revízora*. In *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 15, s. 649.

7 BLOCHOVÁ, M. Premiéra „*Revízora*“ v Bratislave. In *Pravda*, 1959, roč. 40, č. 182, s. 3, 13. 7. 1959.

Po *Revízorovi*, ktorý sa stretol s veľkým úspechom u publika a odhladnuc od drobných výhrad aj u kritiky, zverilo divadlo Júliusovi Gyermekovi réžiu *Barbiera zo Sevilly* (1960) od Gioachina Rossiniho. Jedna z celosvetovo najpopulárnejších komických oper patrí od vzniku inštitúcie k stáliciam aj v bratislavskom repertoári. Mladý režisér však pri tomto titule narazil na hranice ochoty súboru podriaďiť sa jeho režisérскеj autorite. Podľa referencií recenzentov sa viacerí z interpretov uchýľovali k improvizáciám, prípadne sa do nového naštudovania vrátili „so starými známymi rekvizitami, špilcami, nevhodnými a nevtipnými slovnými extempore“.⁸ Ako konštatovala Jana Hrubá, vedenie opery „zabudlo zjavne na jednu dôležitú okolnosť: Je niečo iné, keď režisér pracuje na diele novom, kde má ozaj voľné pole pôsobnosti, a je niečo celkom iné a nesporne oveľa ťažšie, keď má stvárniť dielo tak dôverne známe (...). To vytvoriť niečo nové a pritom dobré, to by bol oriešok aj pre skúseného umelca! Nie div, že tu je mladý, i keď iste schopný režisér bezradný...“⁹ Aj hudobný kritik Jozef Tvrdoň potvrdil, že „[r]ežisér ako formový organizátor a syntetický činiteľ ustupoval tlaku jednotlivcov“¹⁰. A napriek tomu, že sa vo svojej reflexii označil za „divadelného laika“, recenzent veľmi trefne pomenoval aj principiálne problémy inscenovania komických oper. Skonštatoval, že „mnohí herci nerozoznajú rozdiel medzi pojmom smiešny a estetickou kategóriou „komický““ a ohradil sa voči „hereckej frivolnosti, vulgárnosti a naturalizmu“, ktoré sú späté „s lacným úspechom u nekritického publika“.¹¹

Po tomto režisérskom neúspechu dostal Július Gyermek opäť do rúk dielo, ktoré bolo blízke jeho poňatiu moderného hudobného divadla – komickú operu francúzskeho impresionistu Maurica Ravela *Španielska hodinka* (1961, dvojevečer s Leoncavallovými *Komediantmi*). Podobne ako v prípade *Revízora*, aj tu išlo o prvé naštudovanie v SND, titul teda nezaťažovali herecké stereotypy. Mladé obsadenie (Ľuba Baricová, Alexander Baránek, Juraj Martvoň, Gejza Zelenay a ďalší), rozšírené o herecky plastického doyena súboru Janka Blaha, sa účinne podriadilo režisérovej „činohernej“ predstave a kritika hodnotila inscenáciu ako vrchol sezóny. „Vynikajúce výkony sólistov, úplné odstránenie skostnatelých gest starej opery, ozajstné divadlo a zvlášť efektne domyslený výkon Ľuby Baricovej, to sú azda najpútavejšie vlastnosti naštudovania,“ nešetril chválou Zdenko Nováček a pokračoval: „Július Gyermek je veľký talent na modernú operu. Vie dotvoriť hereckú akciu, najmä vie vykresliť rôzne neprirodzené typy spoločnosti, vie uceliť spád hry a hereckú akciu zladíť s hudbou, a to nielen rytmicky, ale priamo emocionálne.“¹²

8 Pozri ČAVOJSKÝ, L. Máma opatrnosť alebo inscenácia komickej opery so smutným výsledkom. In *Kultúrny život*, 1960, roč. 15, č. 5, s. 9, 30. 1. 1960. Najväčšie kritikové výhrady, ktoré sú sformulované v použitej citácii, smerovali k predstaviteľom Bartola (František Krémár) a Basilia (Václav Nouzovský).

9 HRUBÁ, J. Niekoľké keby... In *Práca*, 1960, roč. 15, č. 16, s. 5, 19. 1. 1960.

10 TVRDOŇ, J. Premiéra Barbiera zo Sevilly. In *Slovenská hudba*, 1960, roč. 4, č. 3, s. 165.

11 Tamže.

12 NOVÁČEK, Z. Španielska hodinka a Komedianti. In *Práca*, 1961, roč. 16, č. 159, s. 5, 4. 7. 1961.

Michaela Mojžišová: Buffa, nie buffonáda.
Július Gyermek, tvorca decentného



Maurice Ravel: *Španielska hodinka*. Slovenské národné divadlo, premiéra 30. 6. 1961. Réžia Július Gyermek. Luba Baricová (Conception), Gejza Zelenay (Don Inigo Gomez). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Gejza Podhorský.

Podobne Marián Jurík ocenil režisérovu schopnosť naladiť sa na charakter Ravelovej hudby – tento moment môžeme pridať k elementárnym predpokladom adekvátneho divadelného stvárnenia operno-komického žánru: „Odviedol predstavenie, ktoré sa nieslo v dobre a ľahko cítenom rytme španielskych tancov i v plynulosti i farbivosti, ktorú poskytovala partitúra.“¹³

Pokiaľ ide o vyššie zmienený balans medzi humorným a vážnejším nervom komico-operných partitúr, tak na rozdiel od ďalšieho z tvorcov komických inscenácií v SND, Miroslava Fischera, ktorý mal tendenciu komiku preexponovať, bol Július Gyermek opačného naturelu – ručička na žánrových váhach sa u neho častejšie prikláňala na stranu „dramma“ než stranu „giocoso“. V niektorých prípadoch to bolo múdre riešenie vyhodnotené kritikou ako prejav decentného vkusu, inokedy nebol tento uhol pohľadu celkom namieste. K druhému typu prípadov patrí výklad opery Bohuslava Martinů *Veselohra na moste* (1935) – hudobne vzácnej, no sujetovo naivnej miniatúry podľa rovnomennej hry Václava Klimenta Klicperu, ktorá rieši absurdnú situáciu dedičanov uviaznuvších na moste obkľúčenom znepriateľenými vojskami. Režisér sa na nekomplikovanú hudobnú komédiu rozhodol pozrieť očami človeka druhej polovice 20. storočia, ktorý si

13 JURÍK, M. Vzdušnosť, zdravý vtíp a pestrosť. In *Film a divadlo*, 1961, roč. 5, č. 20, s. 15.

pamäť hrôzy dvoch svetových vojen: „To, čo bolo v 19. storočí vtipom, to je dnes veľmi vážnou skutočnosťou, ktorá rozhoduje o osudoch ľudstva.“¹⁴ Pre krehké dielko to však bola ideovo predimenzovaná nadstavba. Ako skonštatoval Marián Jurík, kým autor chcel divákovi poskytnúť „necelú hodinku zdravého smiechu a dobrej zábavy“, tak v bratislavskej inscenácii sa to „všetko vyparilo (...), speváci boli zaťažení pocitom zodpovednej úlohy v interpretovaní vážnej ‚protivojnovnej‘ myšlienky.“¹⁵

Veselohra na moste bola hodnotená málo priaznivo i v kontexte výrazne vydarenejšej druhej časti večera, ktorú vyplnil ďalší gogolovský titul v Gyermekovom repertoári, Martinůva *Ženba*. Opäť išlo o dielo 20. storočia (1952) skomponované s principiálnou znalosťou zákonitosti moderného divadla, teda o dramaturgický priestor, ktorý bol Gyermekovi vlastný. Podľa Jany Hrubej, „rozohral živé, charakterovo odlišné postavičky“, z ktorých by niektoré zniesli i „činoherné meradlá“ (najmä Ľuba Baricová ako teta Fjokla a Anna Martvoňová ako Agafia).¹⁶ Recenzent odborného periodika Slovenská hudba konštatoval, že „[p]o prestávke zažilo obecenstvo také príjemné prekvapenie, že sa temer ani veriť nechcelo, že je dielom tých istých vedúcich pracovníkov. Scéna – schválne narušajúca ilúziu naturalistického napodobňovania a dávajúca možnosť rýchlych premien – sa stala základom, na ktorom režisér rozohral úsmevné predstavenie vďaka vkusnému nadsadeniu v hre vedúcich predstaviteľov.“¹⁷ Rovnako Ladislav Čavojský, ktorý v recenzii vtipne koncipovanej ako list skladateľa režisérovi namietal proti ideovo obťažkanej *Veselohre na moste* („Veľmi ma mrzí, že ste tak tvrdohlavo narušili buffózný štýl mojej aktovky a urobili z nej div nie tragický, určite však sentimentálny obrázok.“¹⁸), v *Ženbe* ocenil režisérovi zmysel pre adekvátnosť humorných výrazových prostriedkov: „Komika nebola nikde prehnaná; všetko bolo ako treba: nie fraškovitý výsmech, ale úsmev plný porozumenia pre ľudskú slabosť.“¹⁹

Prvé práce v SND teda definovali Júliusa Gyermeka ako tvorca, ktorému sa darí v segmente komickej, predovšetkým modernej opery, a chvíľku trvalo, kým sa mu z tejto „zásuvky“ podarilo vymaniť vďaka pozoruhodnej, v zmysle režijno-výtvarnej poetiky slovenského operného divadla priam prelomovej inscenácii Verdiho *Trubadúra* (1963). No hoci si ňou vydobyl vstup do ďalšej dramaturgickej oblasti, komická opera i naďalej ostala jeho dôležitým umeleckým domicilom. A aj potom, keď sa silná pozícia tvorby 20. storočia charakterizujúca prvé sezóny šesťdesiatych rokov postupne (popri inom pod vplyvom neustupujúcej krízy diváckej návštevnosti) oslabil a Július Gyermek sa

14 GYERMEK, J. Namiesto obsahu. In B. Martinů: *Veselohra na moste. Ženba*. [Programový bulletin]. Bratislava : SND, 1963. Nepaginované.

15 JURÍK, M. Dvojité pohľad na Bohuslava Martinů. In *Film a divadlo*, 1963, roč. 7, č. 9, s. 6.

16 HRUBÁ, J. Malá splátka na veľkú dlžobu. In *Práca*, 1963, roč. 18, č. 156, s. 3, 6. 3. 1963.

17 (ra). Martinů konečne v SND. In *Slovenská hudba*, 1963, roč. 7, č. 2, s. 119.

18 ČAVOJSKÝ, L. Otvorenie studničky. In *Kultúrny život*, 16. 3. 1963.

19 Tamže.

častejšie dostával ku komicko-opernej klasike než k modernej buffóznej literatúre, ostali vrcholmi jeho tvorby inscenácie diel súdobých autorov.

V Brittenovom *Albertovi Herringovi* (1967), majstrovskom hudobno-divadelnom výsmechu malomeštiackej pretvárký a prudérie, sa mu – slovami Ladislava Čavojského – „po Egkovom Revízorovi, Ženbe Bohuslava Martinů a Ravelovej Španielskej hodinke opäť podarila komorná buffa (nie buffonáda!)“²⁰. Zuzana Marczellová ocenila „svieže, vo všetkých zložkách vyladené predstavenie s obsadením bez slabého speváckeho či hereckého miesta“, v ktorom „niet trápností, ťažkopádností a z osvedčeného javiskového klišé sa čerpá len minimálne“.²¹ Jaroslav Blaho veľmi výstižne pomenoval i zdôvodnil Gyermekov prístup k hereckému vedeniu interpretov: „Inscenoval dielo v jednote s charakterom Brittenovej hudobnej reči, ktorá je napriek parodizačným momentom prikulitovaná a anglicky uhladená. A tak ladil celé predstavenie do polôh dobromyseľného, zhovievavého úsmevu nad ľudskými nedostatkami. Tento režijný prístup treba oceniť i preto, že prípadná karikatúra, pracujúca v hereckom prejave so štylizovanou nadsádzkou, bola by vyžadovala od súboru prácu na poli neoranom, na ktorom by si pluchy mohli poriadne naštrbiť rydlá.“²²

S klasikom opery druhej polovice 20. storočia Benjaminom Brittenom sa Július Gyermek stretol znovu v roku 1977, keď režíroval jeho *Žobrácku operu*. V zmysle hereckej práce išlo opäť o titul radikálne vybočujúci z každodennej praxe operného súboru. Britten pri svojej úprave slávnej ballad opera²³ od Johanna Christopa Pepuscha a Johna Gaya z roku 1728, ktorá vznikla ako kritická reakcia na dobovú opernú produkciu (opera seria), vychádzal z pôvodných Pepuschových melódií, ktoré v harmonickej aj rytmickej zložke originálnym spôsobom pretavil do moderného hudobného jazyka. Hudba tu však má menšinové zastúpenie a kvantitatívne bohatšia pozícia patrí hovoreným dialógom, čo pre režiséra aj operných spevákov predstavovalo náročnú výzvu. Podľa Igora Vajdu, „všetci ju zvládli prekvapivo dobre vďaka jemne parodistickému nádychu“²⁴. Speváci-herci nezakryte napodobňovali svojich operetných kolegov, využívajúc prostriedky zveličenia a hyperbolizácie. Ako kritik s uznaním konštatoval, „Július Gyermek so zmyslom pre drobnokresbu odkryl u nejedného zo sólistov nečakané rezervy, iných zasa podnikol k plnému rozohraniu svojich dispozícií (...)“.²⁵ Pri všetkej chvále smerovanej k dynamickej a humorne nasýtenej inscenácii však naznačil i to, že v takto koncipovanom komicko-divadelnom tvare by sa pranierovanie spoločenských neduhov mohlo minúť „výchovným“ účinkom: „Pravda, ostane otázkou, či všetci diváci pochopia kritický podtext

20 Tamže.

21 ZM. [MARCELLOVÁ, Z.]. Objavenie interpretov. In *Slovenská hudba*, 1967, roč. 11, č. 5, s. 218.

22 BLAHO, J. Maupassant na anglický spôsob. In *Smena*, 1967, roč. 20, č. 7, s. 5, 8. 1. 1967.

23 Anglický národný variant komickej opery.

24 VAJDA, I. Žobrácka opera. In *Film a divadlo*, 1977, roč. 21, č. 12, s. 24.

25 Tamže.

diela – zvlášť výsmech honby za peniazmi a sexuálnej promiskuity: oboje sa persifluje úmyselnou hyperbolizáciou.²⁶

V kontexte Gyermekových réžíí moderných opier patrí výnimočná pozícia inscenácii opernej prvotiny slovenského avantgardného skladateľa Juraja Beneša *Cisárove nové šaty*. Z hudobno-dramaturgického aj divadelného hľadiska ide bezpochyby o najoriginálnejšie dielo v histórii slovenskej opernej tvorby. Kombinovaný operno-dramaticko-pantomimický útvar sa vymyká tradičným žánrovým kategóriám, hudobní teoretici a kritici v súvislosti s ním pracovali s termínmi tragikomédia, tragifraška, absurdne karikovaná buffa či sarkastická groteska s prvkami absurdity.²⁷

Beneš ponechal inscenátorom veľký priestor pre individuálny výklad, Júliusa Gyermeka a jeho inscenačný tím možno teda považovať za spolutvorcov diela. Režijno-dramaturgická koncepcia sa sústredila na dve hlavné roviny opusu: groteskno-absurdnú a poetizujúcu. Tá prvá sa zhmotnila najmä v kostýmoch Ludmily Purkyňovej, ktoré výtvarnou hyperbolou (veľký modrý vták prekrývajúci cisárovo prirodzenie, obrovské špehujúce oči aplikované na kostýme ministra a i.) zdôrazňovali nielen pôvodné rozprávkové zázemie titulu, ale predovšetkým skladateľov zmysel pre sarkastický humor. V podobne hyperbolizujúcej poetike sa niesli aj rekvizity – nadrozmerne krajčírskе potreby, kráľovské insígnie a pod. Poetizujúcu rovinu stelesňovala Žena (Ida Rapaičová) prednášajúca lyricko-symbolistický text (podľa Jaroslava Blaha „zosobnená pravda, umlčovaná, vraždená, ale večne živá“²⁸) a tiež postava Míma, ktorej interpretáciu ponechal Beneš na režisérovi. U Gyermeka to bol – opäť Blahovými slovami – „univerzálny človek, znásilnený do úlohy mlčiaceho lokaja, ale v hraničnej situácii schopný demonštrovať svoje ľudstvo“²⁹.

V záverečnej scéne sa Gyermekova interpretácia odklonila od pôvodného zámeru skladateľa, ktorý v roku 1966 skomponoval opus so zámerom artistnej hračky, na ktorej si chcel verifikovať svoje divadelno-estetické východiská. Namiesto Benešom zamýšľanej popravy figuríny, ktorá by bola v súlade s dadaistickým nádychom diela, nechal Gyermek popraviť Ženu smejúcu sa na Cisárovej nahote krajčíri ju uložili na zem, akoby ju ukrižovali, jeden z nich jej roztvorenými nožnicami pridržal nohy a ministri ju spoločne prepichli veľkou ihlou. Mím smútiaci nad jej telom si však spomenul na zvonček vo svojom vrecku v tvare srdca a Ženu ním prebudil. Žena zvonček nežne zovrela a po Mímovom odchode z javiska ho ponúkla divákovi.

26 Tamže.

27 Viac o polemike nad žánrovým zaradením diela pozri MOJŽIŠOVÁ, M. Novátorská vízia hudobného divadla. Juraj Beneš: Cisárove nové šaty. In PODMAKOVÁ, D. a kolektív. *Zlaté šesťdesiate (roky) v Slovenskom národnom divadle*. Bratislava: VEDA, 2019, s. 233 – 234.

28 BLAHO, J. Nevydarený experiment a pozoruhodný debut. In *Pravda*, 1969, roč. 50, č. 101, s. 5, 30. 4. 1969.

29 Tamže.

Michaela Mojžišová: Buffa, nie buffonáda.
Július Gyermek, tvorca decentného



Juraj Beneš: *Cisárove nové šaty*. Slovenské národné divadlo, premiéra 29. 3. 1969. Réžia Július Gyermek. Tibor Beňo (Mím - šašo - lokaj). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jozef Vavro.

Dojemnú mizanscénu, ktorú v marci 1969, sedem mesiacov po vstupe spojeneckých vojsk na československé územie, diváci vnímali veľmi empaticky, možno v kontexte témy tohto príspevku vykladať nielen ako Gyermekovo občianske gesto, ale tiež ako príznak jeho režisérскеj poetiky, ktorá buffózny nerv operných partitúr nevyhrocovala, ale naopak, obrusovala a zjemňovala, zahalujúc ich do pradiava umelecky pretaveného humanistického svetonázoru.

Podobný výsledok sa ponúka aj pri ďalšom pôvodnom slovenskom opernom diele, v ktorom Július Gyermek figuruje nielen ako režisér, ale aj autor libreta – druhej opery Bartolomeja Urbanca *Tanec nad plačom* (1979).³⁰ Práve tento opus v rovine tvorby (libreto) aj realizácie (réžia) plasticky ilustruje Gyermekov prístup ku komike, ktorý má ďaleko od roztopašnosti či radostného smiechu a vždy obsahuje „bitter kvapku“, či už lyrického alebo groteskno-ironického charakteru. Svoj príhovor v bulletine *Tanca nad*

³⁰ J. Gyermek s B. Urbancom (1918 – 1983) spolupracoval ako libretista a režisér už pri jeho opernej prvotine, *Panej úsvitu* (1976).

plačom otvára režisér otázkami týkajúcimi sa žánru pôvodného diela Petra Zvona („Je to komédia? ... Či tragédia? Už názov hovorí o tanci, ale aj o plači. O radosti, no aj o smútku a slzách.“³¹) a uzatvára ho rovnako otázkou, ktorá čitateľa/diváka podprahovo navádza k zápornej odpovedi: „Barnabášove slová sú krédom a apelom: ‚Keď vy môžete byť ľuďmi, prečo by som ja nie...?‘. Na svete sú milióny ľudí, ktorí túto otázku kladú iným ľuďom. A tí sa im smejú, práve tak ako sa Barnabášovi smejú grófi Alfréd a Richard, rytier Gejza a napokon i markíza Silvia. Budeme sa smiať i my?“³² V tomto – ako celok väčšmi lyricky vážnom než komickom – duchu sa niesla aj inscenácia. Slovmi Vladimíra Blaha, Gyermek „pripravil pôsobivé a vyvážené predstavenie bez zjavných slabín, pričom viac než komičnosť situácií akcentoval nosnú myšlienku diela. Tým sa trochu pribrzdl rytmus predstavenia (možno by nezaškodilo niekoľko škrtov), zvýraznilo sa však ideové vyznenie.“³³

S podobnou režírnou filozofiou pristúpil Július Gyermek aj k dielam patriacim do zlatého fondu klasickej komickej opery – Mozartovej *Figarovej svadbe* (1971) a Donizettiho *Donovi Pasqualovi* (1973). Ako výstižne formuloval recenzent prvej z menovaných inscenácií Juraj Pospíšil, ktorý toto Mozartovo dielo vnímal v žánrovej kategórii *dramma giocoso*, „žiadna postava tu nie je jednoznačná, všetky sú plne ľudské s kladmi i slabosťami – a režisér v nich musí vytvoriť hierarchiu, potrebnú pre dramatický kontrast“.³⁴ Gyermek zdôraznil kontrast medzi noblesou i vážnejším charakterom konfliktných situácií u šľachtickej dvojice (Grófka, Almaviva) a prirodzenosťou a figliarstvom Figara so Zuzankou. Nositeľom komickeho vzruchu sa stal Cherubín: „Gyermek mu dáva vyslovene komediálne postavenie, pochopiac správne, že pri tejto postave je i nadsadenie v podstate neškodné, ba zvyšuje kontrastnosť.“³⁵ Anna Kovářová ocenila, že „režírná koncepcia spolu so scénou a kostýmami vytvorili predstavenie plné jasu, sviežosti, prirodzenosti a štýlovosti. Zaujala predovšetkým umiernenosť vo všetkom: v hereckom prejave, vo farbe prostredia i kostýmov, v pohybe i komediálnosti. Ani experiment, ani konvenčnosť, ale miera vkusu i kultivovanosť. Výsledok: príjemná radosť a pohoda s vedomím jasnej idey.“³⁶

Rovnako *Dona Pasquala*, ktorému patrí pevné miesto vo svetovom repertoári najmä vďaka krásnym melódiám a efektným speváckym číslam, režisér nezaťažil ordinárnym

31 GYERMEK, J. „Tanec nad plačom“... In B. Urbanec: *Tanec nad plačom*. [Programový bulletin]. Bratislava : SND, 1977. Nepaginované.

32 Tamže.

33 BLAHO, V. Tanec nad plačom v opernom šate. Naplnenie autorského zámeru. In *Lud*, 1979, roč. 32, č. 137, s. 5, 13. 6. 1979.

34 POSPÍŠIL, J. Mozart opäť v SND. In *Slovenská hudba*, 1971, roč. 15, č. 8, s. 326.

35 Tamže, s. 325.

36 KOVÁŘOVÁ, A. Stále svieža a pôvabná opera. In *Práca*, 1971, roč. 27, č. 90, s. 6, 15. 4. 1971.

humorom, ale ho poňal ako „ľahučké pobavenie s pekným spevom a lahodnou hudbou“³⁷. Zuzana Marczellová pozitívne vnímala, že „[b]ratislavskí inscenátori (...) si za cieľ nevytýčili šteklenie divákovej bránice (...) pokúsili sa vyvolať skôr láskavý a zhovievavý úsmev nad Pasqualovými peripetiami.“³⁸ Na druhej strane naznačila, že v tomto prípade by viac bolo možno naozaj viac: „Inscenátori (...) sa rozhodli nie pre roztopašné servírovanie komediálnosti, ale skôr pre striedmu interpretáciu. Rešpektujú hudobný chod diela, akcia neprekrižuje závažné momenty hudobné, nerozptyľuje zbytočne – na úkor hudobného zážitku – divákovu pozornosť. Bola to buffa trochu vážnejšia, s trochu spútanými možnosťami: ak by sa väčšmi vykročilo smerom k uvoľnenej komediálnosti, neznamenalo by to ešte vstup na územie drsnej frašky (...)“³⁹

Ako bolo zmienené v úvodnej časti štúdie, hranica medzi komikou a gýčom je v inscenáciách klasických komických opier vnímaná veľmi citlivo, pričom ale jej umiestnenie značne závisí od vkusu toho-ktorého diváka, recenzentov nevnímajúc. V Gyermekovej tvorbe bola príkladom tohto vkusovo rôzne determinovaného vnímania inscenácia Donizettiho *Nápoja lásky* (1983)⁴⁰, v ktorej režisér využil prostriedky antiiluzívneho divadla. Predohru oživil predstavovaním sa postáv, prestavby sa uskutočňovali pred očami divákov, Adína s Nemorinom si vášnivo prejavovali lásku aj po klaňačke, kým ich kolegovia neupozornili na to, že predstavenie sa už skončilo; aj ďalšie výjavy (defilé oddielu vojakov, výstupy Dulcamaru a pod.) boli exponované v rovine parodickej hyperboly. Názory kritikov sa rôznili – od konštatovania tradičného prístupu (Pavel Unger⁴¹) cez prijatie hladko plynúceho, vtipného hudobno-divadelného tvaru (Igor Vajda⁴²) po ojedinelé výhrady voči miestami príliš hrubozrnnej komike (Vladimír Blaho⁴³).

Pri inscenovaní komických opier z tvorby Wolfganga Amadea Mozarta a skladateľov raného romantizmu ostáva dôležitým tvorivým princípom, že podobne ako tragické žánre, aj belcantové buffy sú v prvom rade priestorom pre vysoké spevácke umenie – napokon, to je dôvod, prečo sa tieto opusy udržali v repertoári. Hranice tohto pravidla Július Gyermek vo svojej tvorbe dôsledne strážil, aj preto jeho inscenácie klasických komických opier patria k tomu najlepšiemu, čo v tomto dramaturgickom segmente v našich operných divadlách vzniklo.

37 URSÍNYOVÁ, T. Dúšok šumivého nápoja. In *Večerník*, 1973, roč. 18, č. 256, s. 5, 27. 12. 1973.

38 MARCELLOVÁ, Z. Buffa trochu vážnejšia. In *Práca*, 1973, roč. 28, č. 306, s. 5, 24. 12. 1973.

39 Tamže.

40 Išlo o vôbec prvú inscenáciu tohto celosvetovo populárneho titulu v SND a len druhú slovenskú inscenáciu vôbec.

41 UNGER, P. Oprášené belcanto? In *Film a divadlo*, 1983, roč. 27, č. 22, s. 22.

42 VAJDA, I. Donizettiho Nápoj lásky v SND. In *Smena*, 1983, roč. 36, č. 170, s. 6, 21. 7. 1983.

43 BLAHO, V. Donizettiho buffa v SND. In *Lud*, 1983, roč. 36, č. 153, s. 5, 1. 7. 1983.



Gaetano Donizetti: *Nápoj lásky*. Slovenské národné divadlo, premiéra 18. 6. 1983. Réžia Július Gyermek. V strede Peter Mikuláš (Dulcamara). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jozef Vavro.

Záver

Prvým a nevyhnutným predpokladom adekvátneho javiskového stvárnenia opierajúcich sa o komické žánry je bezpochyby herecká disciplína, ustráženie hranice medzi spontánnym komediálnym herectvom a lacnými špilcami, gagmi či svojvoľnými improvizáciami. V tomto ohľade sa Júliusovi Gyermekovi väčšmi darilo v dramaturgickom segmente komickej tvorby 20. storočia (Egkov *Revízor*, Gogolova *Ženba*, Brittenov *Albert Herring* a i.) – jednak pre prirodzený divadelný, vo svojej podstate až činoherný nerv týchto opusov, ale tiež preto, že išlo o tituly naštudované v SND po prvýkrát, a teda nezaťažené hereckými stereotypmi. Nezanedbateľnou skutočnosťou je i to, že Gyermek mal k dispozícii herecky najdisponovanejších členov súboru (Juraj Martvoň, Anna Martvoňová, Ľuba Baricová, Mária Kišonová-Hubová a ďalší). V opačnej situácii, keď režisér pri klasickom repertoári narazil na svojvôľu (najmä staršej) časti súboru zotrvávajúcej v overenom klišé, boli výsledkom inscenácie problematickej estetickej hodnoty (najmä Rossiniho *Barbier zo Sevilly*).

Ďalším predpokladom kvalitne stvárnenej opernej komédie je naladenie sa na hudobný štýl konkrétneho diela. V tomto zmysle patrí Július Gyermek ku kompetentným, em-

Michaela Mojžišová: Buffa, nie buffonáda.
Július Gyermek, tvorca decentného

patickým režisérom, vnímajúcim hudobnú partitúru ako základné východisko inscenačnej koncepcie, a to tak pri dielach modernej opernej spisby, ako aj klasickej predromantickej a romantickej opery s prirodzeným primátom vokálnej zložky (*Figarova svadba, Don Pasquale, Nápoj lásky*).

A napokon, zrejme najcitlivejšie vnímanou otázkou pri inscenovaní komických opier je balans medzi humorným a lyrickým (vážnejším) rozmerom partitúr. V tomto ohľade sa Július Gyermek profiloval opačným smerom než jeho vrstovník a rovnako ako on inscenátor komických titulov, Miroslav Fischer – Gyermekov výklad komických diel takmer vždy obsahoval aj vážny nerv. Vo väčšine prípadov to kritika oceňovala ako prejav decentného vkusu, len občas mu vyčítala prílišnú serióznosť a utlmovanie humoru (*Tanec nad plačom, Don Pasquale*) či dokonca nemiestne ideové zaťaženie partitúry (najmä *Veselohra na moste*).

V kontexte režisérovho pôsobenia v SND však aj pri týchto výhradách ostávajú inscenácie komických opier kvantitatívne podstatnou časťou Gyermekovej tvorby s kvalitatívne najvyrovnanjšími výsledkami.

Príspevok je výstupom z grantového projektu VEGA č. 2/0049/22 – Profilové osobnosti slovenského činoherného a operného divadla.

Zoznam použitej literatúry:

- BLAHO, Jaroslav. Maupassant na anglický spôsob. In *Smena*, 1967, roč. 20, č. 7, s. 5, 8. 1. 1967.
- BLAHO, Jaroslav. Nevydarený experiment a pozoruhodný debut. In *Pravda*, 1969, roč. 50, č. 101, s. 5, 30. 4. 1969.
- BLAHO, Vladimír. Donizettiho buffa v SND. In *Lud*, 1983, roč. 36, č. 153, s. 5, 1. 7. 1983.
- BLAHO, Vladimír. Tanec nad plačom v opernom šate. Naplnenie autorského zámeru. In *Lud*, 13. 6. 1979, roč. 32, č. 137, s. 5, 13. 6. 1979.
- BLOCHOVÁ, Magda. Premiéra „Revizora“ v Bratislave. In *Pravda*, 1959, roč. 40, č. 182, s. 3, 13. 7. 1959.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Čo by sme sa netešili. In *Kultúrny život*, roč. 22, č. 5, s. 6, 3. 2. 1967.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Márna opatnosť alebo inscenácia komickej opery so smutným výsledkom. In *Kultúrny život*, 1960, roč. 15, č. 5, s. 9, 30. 1. 1960.
- DONOVALOVÁ, Viera. Československá premiéra Egkova Revizora. In *Hudbní rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 5, s. 649.
- GYERMEK, Július. Namiesto obsahu. In B. Martinů: *Veselohra na moste. Ženba*. [Programový bulletin]. Bratislava : SND, 1963. Nepaginované.
- GYERMEK, Július. „Tanec nad plačom“... In B. Urbanec: *Tanec nad plačom*. [Programový bulletin]. Bratislava : SND, 1977. Nepaginované.
- HRUBÁ, Jana. Malá splátka na veľkú dlžobu. In *Práca*, 1963, roč. 18, č. 156, s. 3, 6. 3. 1963.

- HRUBÁ, Jana. Niekoľké keby... In *Práca*, 1960, roč. 15, č. 16, s. 5, 19. 1. 1960.
- HRUBÁ, Jana. Umenie modernej buffy. In *Kultúrny život*, 1959, roč. 14, č. 29, s. 7, 18. 7. 1959.
- JURÍK, Marián. Dvojitý pohľad na Bohuslava Martinů. In *Film a divadlo*, 1963, roč. 7, č. 9, s. 6.
- JURÍK, Marián. Vzdušnosť, zdravý vtíp a pestrosť. In *Film a divadlo*, 1961, roč. 5, č. 20, s. 15.
- KOVÁŘOVÁ, Anna. Stále svieža a pôvabná opera. In *Práca*, roč. 27, č. 90, s. 6, 15. 4. 1971.
- MARCZELLOVÁ, Zuzana. Buffa trochu vážnejšia. In *Práca*, 1973, roč. 28, č. 306, s. 5, 24. 12. 1973.
- MOJŽIŠOVÁ, Michaela. Novátorská vízia hudobného divadla. Juraj Beneš: Cisárove nové šaty. In *PODMA-KOVÁ, Dagmar a kolektív. Zlaté šesťdesiate (roky) v Slovenskom národnom divadle*. Bratislava : VEDA, 2019, s. 231 – 246. ISBN 978-80-224-1723-5.
- NOVÁČEK, Zdenko. Dve hodiny zábavy v opere. In *Práca*, 1959, roč. 14, č. 160, s. 5, 7. 7. 1959.
- NOVÁČEK, Zdenko. Španielska hodinka a Komedianti. In *Práca*, 1961, roč. 16, č. 159, s. 5, 4. 7. 1961.
- POSPÍŠIL, Juraj. Mozart opäť v SND. In *Slovenská hudba*, 1971, roč. 15, č. 8, s. 325 – 327.
- (ra). Martinů konečne v SND. In *Slovenská hudba*, 1963, roč. 7, č. 2, s. 119 – 120.
- TVRDOŇ, Jozef. Premiéra Barbiera zo Sevilly. In *Slovenská hudba*, 1960, roč. 4, č. 3, s. 164 – 165.
- UNGER, Pavel. Oprášené belcanto? In *Film a divadlo*, 1983, roč. 27, č. 22, s. 22.
- URSÍNYOVÁ, Terézia. Dúšok šumivého nápoja. In *Večerník*, roč. 18, č. 256, s. 5, 27. 12. 1973.
- VAJDA, Igor. Donizettiho Nápoj lásky v SND. In *Smena*, 1983, roč. 36, č. 170, s. 6, 21. 7. 1983.
- VAJDA, Igor. Žobrácka opera. In *Film a divadlo*, 1977, roč. 21, č. 12, s. 24.
- ZM. [MARCZELLOVÁ, Zuzana]. Objavenie interpretov. In *Slovenská hudba*, 1967, roč. 11, č. 5, s. 218.

Michaela Mojžišová
Centrum vied o umení SAV,
Ústav divadelnej a filmovej vedy
Dúbravská cesta 9
84104 Bratislava
e-mail: michaela.mojzisova@savba.sk