

Branislav Kriška – (ne)dobrovoľný režisér operných komédií

KLÁRA MADUNICKÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV

Abstrakt: Hoci operný režisér Branislav Kriška (1931 – 1999) inklinoval predovšetkým k vážnym titulom 19. a 20. storočia, v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch, počas svojho pôsobenia v Štátnom divadle v Košiciach pripravil aj niekoľko komických javiskových opusov, ktoré sa zaradili k vrcholom košickej opernej histórie. Zároveň tvoria akési zrkadlo doby, dobového vkusu a v neposlednom rade prinášajú zaujímavý pohľad na špecifiká javiskovej realizácie komickej opery. Popri Kriškovom pôsobení v Štátnom divadle skúma príspevok aj jeho režisérsko-dramaturgickú činnosť na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, kde, determinovaný okolnosťami (študentské prostredie) i dobovým vkusom, v rokoch 1972 – 1999 naštudoval viacero opusov žánru opera buffa. Tie sa síce do veľkej miery priečili jeho umeleckému vkusu a boli vzdialené jeho režisérskym prioritám, avšak zároveň priniesli do opernej praxe na Slovensku nové, dovtedy vôbec alebo len veľmi málo používané inscenačné postupy. Zaujímavou časťou Kriškovej činnosti sú teoretické reflexie, ktoré majú takmer charakter návodov pre režisérov pokúšajúcich sa inscenovať komickú operu.

Kľúčové slová: Branislav Kriška, Štátne divadlo Košice, Vysoká škola múzických umení, operné divadlo, opera buffa

Vplyv operného režiséra, dramaturga a pedagóga Branislava Krišku na formovanie dobovej estetiky hudobného divadla sa prejavoval najmä v šesťdesiatych až osemdesiatych rokoch minulého storočia, keď v košickom Štátnom divadle (ŠDKE) a v bratislavskom Slovenskom národnom divadle (SND) pripravil desiatky inscenácií, z ktorých mnohé sa zapísali do slovenskej opernej histórie.

Kriška sa počas štyridsiatich piatich rokov umeleckého pôsobenia profiloval ako režisér vážneho repertoáru. Medzi jeho domény patrili opery s psychologicky prepracovanou zápletkou a tragickým záverom. Dramaturgicky najbližšie mu boli diela Leoša Janáčka, Giacoma Pucciniho a pôvodná slovenská tvorba Eugena Suchoňa, Jána Cikkera, Juraja Beneša či Miroslava Bázlika. Inscenoval aj opusy romantického belkanta (najmä Vincenza Belliniho) a predmozartovského klasicizmu (hlavne Christopa Willibalda Glucka a Georga Friedricha Händla). Imponovali mu aj skladatelia prvej polovice 20. storočia (Béla Bartók, Sergej Prokofiev). Kriškov režijný prístup vychádzal do veľkej miery z psychológie postáv a z dôslednej hudobnej a dramaturgickej analýzy diela. Nesnažil sa o samoučelnú exhibíciu jednej javiskovej zložky na úkor ostatných, viackrát ju priamo odsúdil v novinových rozhovoroch či inscenačných bulletinoch. Pri hľadaní režijného

kľúča sa snažil čerpať najmä z dramaturgie daného opusu (t. j. z libreta a hudobného spracovania tej-ktorej opery), zo znalostí jeho dobového a umeleckého kontextu, z vlastných režijných skúseností s daným skladateľom a špecifikami jeho kompozičného štýlu, ako aj z predispozícií umeleckého ansámbľu.

Branislav Kriška neinklinoval k inscenovaniu operných komédií. Ich poetika mu nebola blízka, zápletky považoval za príliš triviálne a málo psychologicky presvedčivé, najmä v porovnaní s osudmi tragických hrdinov z veristických opusov. Rovnako tak aj kolísavá hudobná kvalita komických opier len málo vzrušovala režiséra, ktorý práve notový zápis považoval za základný parameter pri hľadaní inscenačného kľúča. Napriek tomu v súpise Kriškovej tvorby nájdeme pomerne veľký počet buffózných titulov od skladateľov rôznych štýlových období a kultúrnych kontextov. Z režisérových vyjadrení pre dobovú tlač je zrejmé, že väčšina týchto opusov nebola jeho prirodzenou umeleckou voľbou a išlo skôr o prevádzkové réžie zverené divadlom do rúk mladého ambiciózneho tvorcu. Dokazuje to aj fakt, že všetky Kriškove naštudovania komických titulov sa viažu výhradne na prvú umeleckú dekádu, keď režisér pôsobil v košickom divadle (1955 – 1965), a neskôr na jeho pedagogické pôsobenie na Vysokej škole múzických umení (1972 – 1999). Obe obdobia spája mladícky entuziazmus a túžba po recesii, hoci reflektované z rozdielnych pozícií – začínajúceho tvorcu vs. pedagóga pracujúceho s mladými umelcami.

Kriškova košická dekáda dodnes patrí k najpozoruhodnejším etapám tohto východoslovenského divadla. Koncom päťdesiatych a v prvej polovici šesťdesiatych rokov tu vzniklo niekoľko inscenácií, ktoré priniesli na slovenské operné javiská detailne prepracovanú, vo vtedajšej strednej a východnej Európe modernú režijnú koncepciu v duchu Waltera Felsensteina a jeho realistickej opery, ako aj scénické riešenia založené na nobayreuthskom svetelnom dizajne Wielanda Wagnera. Na týchto premenách inscenačnej poetiky na Slovensku sa významnou mierou podieľal práve Branislav Kriška.

Hoci už v košickom divadle sa prejavila jeho inklinácia k Janáčkovi, Cikkerovi, Suchoňovi alebo Puccinimu, mladý umelec musel najmä v prvých rokoch angažmánu režírovať aj „kasový“ repertoár, ktorý okrem iného zahŕňal viacero komických opier a operiet. Dôvodom bohatého zastúpenia týchto titulov v sezónnych programoch bola najmä náročná situácia, v ktorej sa košické divadlo ocitlo v päťdesiatych rokoch. Po skončení druhej svetovej vojny boli divadlá na Slovensku otvorené svetovým trendom v oblasti dramaturgie, réžie a scénografie. Situácia sa však zmenila po udalostiach februára 1948. V dôsledku spoločensko-politických zmien sa začala postupne modifikovať aj dramaturgia divadiel, ktoré boli zapojené do tzv. ideovej prestavby spoločnosti a spoločenského vedomia. Hoci si ŠDKE zachovalo o čosi väčšiu mieru slobody než pod ostrým ideologickým dohľadom fungujúca bratislavská prvá scéna, bolo toto divadlo oproti západoslovenskej metropole v umeleckej a prevádzkovej nevýhode. Počas desiatich povojnových

rokov košické divadlo uviedlo veľkú väčšinu overeného svetového repertoáru a približne v roku 1955 sa ocitlo pred otázkou, čo hrať, aby program zaujal náročnejšieho aj laického diváka. Tento stav postupne vyvrcholil do diváckej krízy v šesťdesiatych rokoch. V tom spočíval dôvod, prečo dramaturgia často siahala po operetách a komických operách.

V Košiciach na umeleckej „periférii“ sa Kriškovi v porovnaní s jeho bratislavskými kolegami (najmä Júliusom Gyermekom a Miroslavom Fischerom) otvorila možnosť slobodnejšej javiskovej tvorby a voľnejšej voľby repertoáru. Mimo najväčšieho ideologického a štátno-kultúrneho dohľadu mohol na východe republiky rozvinúť vlastný, na tú dobu značne progresívny režijný rukopis. Kriška počas dekády v košickom divadle inscenoval tridsať titulov, t. j. v priemere tri opery ročne, čím sa stal najvyťaženejším operným režisérom danej doby. Zároveň príležitostne hosťoval v Divadle Jonáša Záborského v Prešove (DJZ) a na banskobystrickej scéne Divadla Jozefa Gregora Tajovského.

Košické divadlo sa pre Branislava Krišku stalo akýmsi laboratóriom, v ktorom mohol testovať rôzne prístupy k partitúram. V prípade opusov, ktoré si zachovali svoje hudobné i dramatické kvality, pri réžii dôsledne vychádzal z idey samotného diela a zo špecifik notového partu. Nezriedka však dostával pridelené aj tituly, ktoré divadlá zaraďovali do dramaturgického plánu len na doplnenie programu na jednu či dve sezóny za minimálne náklady. Tieto opusy hudobne i dramaturgicky zaostávali za úrovňou svetových repertoárových titulov, často to boli raritné diela, ktoré sa následne v slovenských divadlách už neobjavili vôbec, prípadne len sporadicky¹. Takéto opery a operety Kriška neváhal podrobiť výraznej parodizácii a interpretačnej nadstavbe. Využívaním režijných postupov typických pre frašku, vaudeville a kabaret, aplikovaním princípu divadla v divadle, prvkov absurdného divadla a scudzovaním celého javiskového diania sa snažil inscenované dielo priblížiť súdobému divákovi. Ako však sám konštatoval, výsledok bol celkom opačný. Uvoľnená atmosféra na javisku a chladné prijatie a nepochopenie v hľadisku často lákali a zvädzali spevákov-hercov k prehánaniu a nadsadzovaniu toho, čo už je nadsadené v diele aj v inscenácii. Nadužívané extempore, aktualizačné narážky o výsledkoch práve prebiehajúceho hokejového zápasu či narážky na politické dianie neprinesli v opere želaný účinok.²

¹ Napríklad Kacov vaudeville *Dve vdovy alebo Všetko ako vo vaudeville* mal v Kriškovej réžii svoju prvú a jediná premiéru v doterajšej histórii slovenského operného profesionálneho divadla (1959). Zaujímavosťou tohto obdobia je Šostakovičova opereta *Moskva – Čeriomušky*, ktorú v roku 1960 popri košickom divadle uviedli aj Nová scéna v Bratislave a Divadlo Jonáša Záborského v Prešove. Išlo o celkom nové dielo odhaľujúce neutušené bytové pomery v Moskve a nečinnosť príslušných úradníkov. Hoci dielo neobsahovalo priamu politickú kritiku, recenzent Tibor Ferko na margo Kriškovej interpretácie použil výraz „barnumský humbuk“, ktorý sa „nijako nespriazňuje s príkladnou ideovou čistotou diela“. Z tohto vyjadrenia aj z kontextu ďalších recenzií je pravdepodobné, že režisér sa spoľahol na divákovu predstavivosť a schopnosť čítať „medzi riadkami“. Kombináciou vážnosti a jemnej satiry tak dokázal nenásilne, avšak účinne vystihnúť to, čo sa nepodarilo napríklad Karlovi Smažíkovi, ktorý z prešovskej inscenácie tohto titulu urobil prvoplánovú klauniádu.

² Viac pozri KRIŠKA, B. Opera spoza opony 3, In *Hudobný život*, 4-5/1969, s. 191.

Kriška sa už vo svojich prvých inscenáciách prejavil ako empatický psychológ dramatických postáv, citlivý dramaturg a hudobný znalec, a to aj v dielach, ktoré nepatria k profilovým titulom operného repertoáru. Jednou z jeho režijných prvotín bola inscenácia hudobnej komédie francúzskeho skladateľa Florimonda Rogera Hervého *Mam'zelle Nitouche* (1955). Šablónovitá opereta s početnými zápletkami a prevlekmi sotva mohla obstáť z hľadiska kritérií psychologického prepracovania vyžadovaného doktrínou socialistického realizmu. Titulná postava, mladá speváčka z kláštorného zboru, sa má vrátiť z klerikálneho prostredia, kde bola niekoľko rokov na výchove, aby sa vydala za muža, ktorého nikdy nevidela. Vďaka túžbe vystupovať v divadle sa stretne s mládencom, s ktorým sa do seba zamilujú, netušiac, že rodičia ich už dávno navzájom zasnúbili. Po komplikovaných dejových peripetiách sa všetko končí šťastne, svadbou zalúbencom. Kriškov inscenačný výklad sa zamerlal na ústrednú dvojicu mladých ľudí, ktorí sa pomocou hry na niekoho iného bránia proti konzervatívne skostnatenej, neúprimnej morálke svojej doby. Tento konvenčný výklad vychádzal zo špecifik partitúry – režisér sa zamerlal na hlavný pár, jeho túžby, obavy, ciele a cesty k ich dosiahnutiu. Inovácia však spočívala v tom, že do inscenácie zaradil aj niekoľko baletných výstupov z iných Hervého opusov, čím vznikla operetno-vaudevilová javisková forma, v ktorej sa striedali hovorená próza, ariózne časti, šansóny, ansámble a tanečné čísla. Podľa režisérovoch slov, jeho cieľom bolo pripodobniť sa kabaretným programom v štýle Moulin Rouge. Výtvarník Ján Hanák sa inšpiroval dielami Edgara Degasa, Henriho Toulouse-Lautreca a ďalších francúzskych maliarov druhej polovice 19. a začiatku 20. storočia.³

V podobnom duchu inscenoval Kriška v roku 1959 v Spevohre DJZ komédiu Vadima Nikolajeviča Korostyľova *Dve svokry alebo Všetko ako vo vaudeville* a neskôr zabávačské prvky tohto komerčného divadelného žánru v hojnej miere uplatňoval najmä v recesistických inscenáciách v opernom štúdiu na VŠMU. Na princípe spojenia hovoreného slova, spevu a tanca vznikol aj špecifický formát semestrálneho javiskového vystúpenia s názvom *Fragmenty*, ktoré sa od roku 1982 koná každoročne na konci zimného semestra v rámci operného štúdia.

Hoci Kriška pri tvorbe režijnej koncepcie vychádzal z charakteru inscenovaných diel, rešpektujúc ich lokálnu aj dobovú konkrétnosť, nechýbala mu pri tomto konvenčnom prístupe dramaturgická invencia a režijná odvaha. Napríklad v inscenácii komickej opery Gaetana Donizettiho *Don Pasquale* (1956) preniesol na košické operné javisko princípy a inšpirácie z *commedie dell'arte*. Cieľom tvorcov nebolo vystihnúť konkrétnej doby či analýza psychológie postáv. Naopak, javisková akcia, scéna i kostýmy boli štylizované až teatralizované. Kriška vychádzal z Donizettiho opery, ktorá v sebe zahŕňa známu šablónu aj typizované postavy, pričom ich pozdvihol na úroveň inscenačného princípu.

³ Porovnaj bulletin k inscenácii *Mam'zelle Nitouche*. Košice : Štátne divadlo Košice, 1955. Nepaginované.

Zápletku diela je jednoduchá, priam banálna. Na radu miestneho figliara robí mladucha po fingovanom sobáší svojmu domnelému prestarnutému ženíchovi zo života peklo, len aby dosiahla, že ju ochotne prenechá svojmu synovcovi, ktorého dievčina miluje. Režisér sa netajil tým, že poetika tohto Donizettiho opusu mu nie je zvlášť blízka. Ako sa vyjadril v bulletine k inscenácii, napriek nesporným hudobným kvalitám to bol na jeho vkus „starý, mnohokrát spracovaný námet o starcovi, ktorý sa chce oženiť s mladou ženou a nakoniec je, samozrejme, oklamaný a dobrovoľne vysmiaty.“⁴ Takýto príbeh by „ťažko zaujal dnešného diváka, žijúceho v dobe fantastických vedeckých výtvarných a v dobe plnej zásadných politických i hospodárskych zvrátov. Nieto tu všeľudskej myšlienky – ktorá pretrvá veku – ani obraz života určitej spoločnosti v určitej dobe. Čo nám vlastne ostane (keď si ‚odmyslíme‘ partitúru!)? Veselý, dnes už ‚rekreačný‘ príbeh o láske mladých ľudí.“⁵ A to bolo pre Krišku žalostne málo. Preto dielo doplnil o košatú tanečnú zložku a pohybové štylizácie, gagy a špilce, režijne pridal niekoľko pantomimických postáv a výjavov, javisko oprostil od prebytočných rekvizít a celú scénografiu a kostýmy s výtvarníkom Jánom Hanákom zladil do farebne aj strihovo pestrého, štylizovaného rokoka. Ako deklaroval v bulletine, cieľom bolo vytvoriť „divadlo, štýlovo správne a štylizované v dobrom slova zmysle, kde sa uplatnia charaktery a typy týchto ‚divadelne historických‘ postáv a kde na zdravú, veselú hudbu rozpustilej buffy vytvárame obrazy farebne pestré a vtipné, ktoré príjemne osviežia aj nášho diváka.“⁶ Operná komédia tak dostala v Kriškovom poňatí podobu veľkých nosov, nezmyselných parochní, prezdobených kostýmov a rurálnych charakterov.

Popri *Donovi Pasqualem* uplatnil postupy commedie dell'arte aj pri prvom inscenovaní komickej opery Mozartovho súčasníka Domenica Cimarosu *Tajné manželstvo* (ŠDKE, 1967). Táto práca sice nepatrí do Kriškovej košickej dekády v internom súbore, realizoval ju pohostinsky, avšak rukopisne čerpala zo skúseností s Donizettiho buffou. Obe opery majú obdobnú zápletku týkajúcu sa nanúteného sobáša mladej dievčiny so starým mužom, intrigy, prevleky a následný šťastný koniec. *Tajné manželstvo* inscenoval Kriška ešte dvakrát – v roku 1970 v juhoslovanskom Novom Sade (dnešná Srbská republika) a v roku 1982 v opernom štúdiu na VŠMU. V novosadskej opere použil podobnú šablónu ako pri košickom *Donovi Pasqualem*: inscenáciu vystaval na princípoch commedie dell'arte s výraznou hereckou a výtvarnou štylizáciou. Do Cimarosovej buffy pridal aj pantomimických nemotorných štatistov v úlohách sluhov uskutočňujúcich drobné prestavby scény, ktorí sa podľa zachovaných recenzií viackrát stali hlavným zdrojom komiky.

Kým v *Donovi Pasqualem* a novosadskom *Tajnom manželstve* išlo skôr o situačné

4 KRIŠKA, B. Ako na to? (Prístup režiséra k inscenácii). In *Gaetano Donizetti: Don Pasquale*. [Bulletin k inscenácii]. Košice : Štátne divadlo, 1956, s. 5.

5 Tamže.

6 Tamže, s. 6.

komédie, tak na VŠMU vytvoril Kriška charakterovú komédiu s akcentom na dôsledné pointovanie vzťahov – túžob a očakávaní postáv. Voľba režijného kľúča s najväčšou pravdepodobnosťou vyplývala z princípov a požiadaviek pedagogického procesu, ktorého cieľom bola výchova mladých umelcov-spevákov. Tí si mali počas štúdia osvojiť ako tragický, tak komický repertoár, resp. inscenačný a interpretačný prístup k obom žánrom. Preto sa Kriška sústredil na kreovanie postáv ako vtipných operných typov a priam metodologicky sa zaoberal každou finesou či podtextom hudobnej frázy. Výsledkom mali byť komické, avšak charakterovo presvedčivé javiskové kreácie.

Eklektické kombinovanie výrazových prostriedkov (hovorené slovo, tance, estrádne výstupy, pantomimické extempore, komediálni štatisti a pod.) bolo častým javom v Kriškových recesistických a parodizujúcich inscenáciách, a to najmä v neskoršom období jeho ranej tvorivej etapy. Z košickej éry je emblémovým príkladom tohto prístupu inscenácia opery *Zmätok v Efeze* (1963) od českého skladateľa 20. storočia Išu Krejčího, ktorý ju skomponoval na námet Shakespearovej *Komédie omylov*. Režisér využíval nielen situačnú komiku, ktorá je explicitne prítomná v samotnom diele, ale aj prvky pantomimy a javiskovej štylizácie. Zároveň v shakespeareovskom duchu hľadal v hre priestor pre narážky na aktuálne spoločenské a politické témy rezonujúce začiatkom šesťdesiatych rokov 20. storočia. Išlo o jednu z mála inscenácií, keď Kriška premenil javisko na politickú tribúnu. Nie prvoplánovo a otvorene, skôr decentne a v náznakoch, v jeho tvorbe však ide o pomerne ojedinelý úkaz. Ako skonštatoval kritik Igor Vajda, „Kriška si zrejme spomenul na parodizáciu antického námetu Ježkom, Voskovcom a Werichom (najmä na ich *Nebo na zemi*) a vychádzajúc dôsledne z hudby (...) inscenoval celé predstavenie ako študentskú recesiú – pravda, z pozície roku 1963. Pred divákom sa hrá divadlo v divadle: dve baletky, ktoré na začiatku uvádzajú diváka do divadelného ovzdušia (a na konci označujú transparentom ‚koniec divadla‘), prechádzajú všetkými obrazmi nielen ako časť komparzu či oživenie statických výstupov [...], ale aj priamo zasahujú do deja (...).“⁷ Režisér narúšal divadelnú ilúziu aj prostredníctvom parodizujúcich prvkov, akými boli napríklad vykrikujúci predavači párkov, zaklínací tanec inscenený ako twist, doslovne zobrazené metafory, moderné výtvarné prvky a rekvizity (napr. hodinky na rukách, cylindre, aktuálne ranné noviny) kontrastujúce s pseudoantickými kostýmami postáv a pod. Tieto drobné prvky zo súčasnosti podprahovo (ale veľmi čitateľne) upozorňovali diváka na zmätky vo vtedajšom „Efeze“, teda v spoločnosti, v ktorej človek žil začiatkom šesťdesiatych rokov minulého storočia.

Na VŠMU realizoval Kriška komické opery v rámci predmetu operné štúdio, ktorého hlavným cieľom bolo prezentovať výsledky študentov operného spevu a opernej réžie dosiahnuté v rámci praktických predmetov zameraných na spev, hereckú tvorbu,

⁷ VAJDA, I. Svieže dielo v sviežom predvedení. In *Slovenská hudba*, 1963, roč. 7, č. 2, s. 79.

javiskový pohyb a ansámblové korepetície. Súpis inscenácií naštudovaných Branislavom Kriškom na VŠMU zahŕňa najmä skladateľov, akými boli Albert Lortzing, Joseph Haydn, Christoph Willibald Gluck, Otto Nicolai, Adolphe Charles Adam, Wolfgang Amadeus Mozart, Daniel François Esprit Auber, Domenico Cimarosa alebo Gioachino Rossini. Vážny repertoár v opernom štúdiu naštudoval Kriška len sporadicky, ak to dovoľovala hlasová kondícia a konstelácia súboru. Vo všeobecnosti však operné štúdio determinoval nedostatok finančných prostriedkov. Bolo odkázané na kostýmové a scénické výpožičky z fondusu SND, systém práce bol (a dodnes je) obmedzený na vyučovacie hodiny trikrát do týždňa. Vzhľadom na kvalitatívnu vokálnu nerovnocennosť jednotlivých interpretov, ktorí pochádzali z viacerých ročníkov od rôznych vokálnych pedagógov, sa voľba komického repertoáru javí ako logická. Tieto tituly poskytujú primeraný spevácky aj herecký priestor, zároveň však vo väčšine prípadov nekladú nadmerné nároky na vokálnu bravúru či profesionálnu technickú vyspelosť interpretov. Podobne ako v Košiciach, aj v školských inscenáciách Kriška volil inscenačné princípy divadla v divadle, vaudevilové, burleskné a kabaretné javiskové postupy, tance a skupinové choreografie. Tie však, podobne ako preexponované herectvo, teatralizovaný pohyb, expresívna mimika a gestika boli cieľným princípom, výsledkom vyučovacieho procesu v rámci viacerých predmetov. Režijná koncepcia teda vychádzala nielen z umeleckých preferencií režiséra, ale predovšetkým z procesu výučby.

K inscenovaniu operných komédií sa Kriška viackrát vyjadril aj v článkoch a statiach v odborných aj popularizačných periodikách. Najväčší režijný problém (respektíve výzvu) videl práve v inscenovaní buffózných titulov. Starooperné gagy a špilce na diváka šesťdesiatych rokov už nefungovali a snaha o vonkajškovú aktualizáciu hrozila degradáciou vysokého umenia. Podľa režiséra inscenácia opernej komédie „neznáša pátos, akékoľvek romantické vzruchy, popisnosť, psychologickú drobnokresbu, sentimentalitu, no zato všetko toto s radosťou a zo zásady zosmiešňuje, karikuje, nebojí sa grotesky ani fraškovitosti, čerpá z histórie (od commedie dell'arte až po Chaplina), nevyhýba sa lyrike a citu, ale zachováva si v tom vkus a čistotu a predovšetkým kladie nezrovnateľne väčšie nároky na intelekt tvorcov, interpretov i divákov a poslucháčov.“⁸ Ako však sám skonštatoval, výsledok využívania parodizácie, divadla v divadle, postupov typických pre frašku, vaudeville a kabaret, a pod. bol celkom opačný.

Prvým takýmto diváckym neúspechom Branislava Krišku bol singspiel Alberta Lortzinga *Pytliak* (ŠDKE, 1959). Ironizovanie romantizujúcej partitúry sa nestretlo s pochopením obecnstva a opera bola po niekoľkých reprízach stiahnutá z repertoáru divadla. Po niekoľkých ďalších chladne prijatých inscenáciách režisér podľa vlastných slov pochopil, že podmienkou pre recesistickú réžiu musí byť pevná disciplína a stanovenie

⁸ KRIŠKA, B. Skice o réžii. In *Slovenská hudba*, 1963, roč. 9, č. 3, s. 100.

neprekročiteľnej hranice vkusu a úrovne, ktorá vychádza z profesionality a vznešenosti operného žánru ako takého.⁹

Napriek vlašnému diváckemu ohlasu niektorých inscenácií Kriškove košické produkcie priniesli do slovenskej opernej praxe režijné postupy vybočujúce zo zaužívaných intencií javiskového realizmu: odstup, iróniu a paródiu v hudobnom divadle. A hoci veľká časť inscenácií z režisérovej prvej tvorivej dekády upadla do zabudnutia a do histórie sa zapísali takmer výhradne jeho vážne produkcie z tohto obdobia, Kriška sa aj po niekoľkých rokoch verejne hlásil k svojim komickým réžiám, v ktorých aplikoval, upravoval a kultivoval svoj umelecký rukopis.

Záver

Branislav Kriška bol po celý život predovšetkým režisérom vážneho operného repertoáru. Do centra pozornosti staval dramaturgické a dramatické požiadavky diela vyplývajúce z partitúry a libreta, jeho dôsledné dodržiavanie psychologických motívácií konania postáv vyplývalo z inšpirácie realistickým divadlom Waltera Felsensteina a z koncepcie Wielanda Wagnera. Napriek tejto programovej inklinácii Kriška inscenoval aj množstvo komických titulov, pričom najmä počas jeho košickej éry predstavovala komická dramaturgia umelcovu hlavnú umeleckú činnosť. Podobne ako k buffóznym operám, Kriška nikdy neinklinoval ani k operetám a spevohrám. Tie však na bratislavskej Novej scéne, v Divadle Jonáša Záborského v Prešove či v Opere Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici inscenoval aj v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, keď už pôsobil v Slovenskom národnom divadle. Tieto produkcie Kriška vnímal ako nutnú súčasť repertoáru, primárne motivovanú záujmom obecnstva. Išlo o tituly, ktoré patria k svetovej opernej a operetnej klasike (*Veselá vdova*, *Cigánsky barón*, *Nápoj lásky* a pod.). Kriška sa pri inscenáciách tohto typu zameriaval predovšetkým na vierohodné, detailné vykreslenie charakterov postáv. Do centra diania postavil spievajúceho herca a jeho komediálnemu hereckému výkonu podriadil všetko ostatné: kostým, scéna, rekvizity, choreografia aj osvetlenie mali dopomáhať k uvoľnenej atmosfére predstavenia a upriamovať divácku pozornosť na detailne prepracované herecké a spevácke výkony. Ako však vyplýva z bulletinových predslovov, ktorých autorom je sám Kriška, jedinou funkciu, ktorú režisér pripisoval inscenovaniu operných komédií, bolo pobavenie obecnstva. Hlbšie interpretačné myšlienky, ktoré priamo nevyplývali z inscenovanej partitúry, sa v jeho réžiách neobjavovali. Vždy pritom išlo o vypointované inscenácie, avšak so zreteľom skôr na javiskovú formu a obsah vyplývajúci z notového zápisu. V tomto zmysle bola jedinou

⁹ Porov. KRIŠKA, B. Opera spoza opony 3. In *Slovenská hudba*, 4-5/1969, s. 191.

výnimkou Kriškova košická inscenácia Krejčího *Zmätku v Efeze*, kde režisér jemne, ale dôrazne kritizoval a zosmiešňoval spoločnosť svojej doby.

Dnes by Kriškov režijný prístup plný parodizácie a vo viacerých prípadoch voľného narábania s partitúrou (dopĺňanie tancov, postáv, hovoreného slova, spájanie viacerých hudobných diel do jedného celku a pod.) pravdepodobne nebol akceptovateľný. Súčasná inscenačná prax aj pri operných komédiách hľadá výklad, vlastný interpretačný vklad režiséra a aktualizáciu presah. Ako príklad možno uviesť napr. Rossiniho *Barbiera zo Sevilly* (SND, 2012) v réžii Romana Poláka, ktorý tiež využil princípy commedie dell'arte, prítomné aj v samotnej dejovej zápletke opusu. Kým však u Krišku sa inšpirácie z commedie dell'arte pretavili do nadrozmerých umelých nosov, parochní, kostýmových vypchávkov a kriľavosti, u Poláka nadobudli celkom iný charakter. Inscenáciu postavil na princípe divadla v divadle. Na provizórnom pouličnom javištiatku s neschopnými inšpicientmi sa odohrávalo pouličné divadlo o zaľúbenej Rosine, ktorú jej poručník Don Bartolo drží pod zámkom pred prípadnými nápadníkmi. Medzitým v pozadí sedeli komparzisti pri bohato prestretom stole, v honosných róbach ako príslušníci vyššej spoločnosti. Divadlo a umenie ich pramálo zaujímalo, boli sústredení na konverzáciu, jedlo a neskôr sexuálne orgie. Inscenácia nebola homogénne koncipovaná, jednotlivé inscenačné zložky vzájomne neladili a predovšetkým, nevychádzali z daností partitúry, hoci režijno-interpretácia zámerná bola jasne čitateľná. U Krišku by sme podobné spoločensko-kritické akcenty v inscenáciách našli len v jednej alebo dvoch inscenáciách, čo na jednej strane vyplýva z dobovej cenzúry, na druhej strane odráža režisérov naturel a umelecký názor. Vytvoril však viacero kvalitných komediálnych inscenácií v profesionálnych divadlách. Najväčší Kriškov prínos sa však viaže na VŠMU. Tu jeho recesistické produkcie vystriedali celovečerné náročné opusy naštudované Kriškovým predchodcom Miroslvom Fischerom v často kolísavej kvalite. Komedie réžie a štylizovaný inscenačný prístup k partitúre tak priniesli dôležitú zmenu v uvažovaní o opernej pedagogike.

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

Zoznam použitej literatúry:

BLAHO, Vladimír. Opera 1956 – 1970. In *Dejiny slovenského divadla II.* (ed. Vladimír Štefko). Bratislava : Divadelný ústav, 2021, s. 367 – 413. ISBN 978-80-8190-066-2.

BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla : 1920 – 2010.* Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2010. 767 s.

BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. Ladislav Holoubek – umelec, ktorý verne a s entuziazmom slúžil svojmu povolaniu. In *Operaslovensko.sk*, 12. 8. 2018. [online]. Dostupné na internete: <https://operaslovensko.sk/ladislav>

v-holoubek-umelec-ktory-verne-a-s-entuziazmom-sluzil-svoju-povolaniu/. ISSN 2453-6490.

BLAHYNKA, Miloslav. Estetické a spoločenské funkcie moderného režijného divadla v opere. In PODMAKOVÁ, Dagmar a kol. *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2012. s. 34 – 46. ISBN 978-80-967283-9-8.

BOKESOVÁ, Zdenka. Košické prevedenie Dona Pasquala. In *Hudební rozhledy*, 1956, roč. 9, č. 16, s. 683, 23. 6. 1956.

ČAVOJSKÝ, Ladislav – KRIŠKA, Branislav. Odvaha nepáčiť sa? Komu? [Rozhovor]. In *Film a divadlo*, 1978, roč. 22, č. 13, s. 28 – 29.

ČAVOJSKÝ, Ladislav. Križovatky našej opery. In *Slovenské divadlo*, 1962, roč. 10, č. 3, s. 312 – 316.

ČÍŽEK, Lubomír. Moskva-Čeriomušky na košickej scéne. In *Slovenská hudba*, 1960, roč. 4, č. 6, s. 206.

KRIŠKA, Branislav. Ako na to? Prístup režiséra k inscenácii. In *Gaetano Donizetti: Don Pasquale*. [Bulletin k inscenácii]. Košice : Štátne divadlo, 1956, s. 5 – 6.

KRIŠKA, Branislav. Spomienky, úvahy a perspektívy. In *Hudobný život*, 1979, roč. 11, č. 23, s. 4.

KRIŠKA, Branislav. Opera spoza opony I. In *Slovenská hudba*, 9-10/1968, s. 406 – 409.

KRIŠKA, Branislav. Opera spoza opony II. In *Slovenská hudba*, 2/1969, s. 58 – 64.

KRIŠKA, Branislav. Opera spoza opony III. In *Slovenská hudba*, 4-5/1969, s. 190 – 196.

KRIŠKA, Branislav. Opera spoza opony IV. In *Slovenská hudba*, 6-7/1969, s. 209 – 212.

KRIŠKA, Branislav. Perspektívy opery a opernej réžie. In *Slovenské divadlo*, 3/1962, s. 324 – 328.

KRIŠKA, Branislav – MACHALA, Drahoslav. Réžisér má byť divadlom posadnutý. [Rozhovor]. In *Nové slovo*, 1980, roč. 22, č. 9, s. 13, 28. 2. 1980.

MOJŽIŠOVÁ, Michaela. *Od Fausta k Orfeovi*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011. 226 s. ISBN 978-80-893-6934-8.

POTEMROVÁ, Mária. Začiatok novej historickej epochy spevohry v Košiciach? In ZBOROVJAN, Júlio (ed.). *20 rokov Štátneho divadla v Košiciach*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1965, s. 44 – 71.

ŠTEFKO, Vladimír (ed.). *Dejiny slovenského divadla. II. (1948 – 2000)*. Bratislava : Divadelný ústav, 2020. 1200 s. ISBN 978-80-8190-066-2.

VAJDA, Igor. – GABAUER, Alfréd. Branislav Kriška. In *Slovenské divadlo*, 1980, roč. 28, č. 4, s. 515 – 559.

VAJDA, Igor. Zásnuby v kláštore na košickej scéne. In *Hudební rozhledy*, 1961, roč. 14, č. 12, s. 524.

VAJDA, Igor. Svieže dielo v sviežom predvedení. In *Slovenská hudba*, 1963, roč. 7, č. 2, s. 79.

Klára Madunická

Centrum vied o umení SAV,

Ústav divadelnej a filmovej vedy

Dúbravská cesta 9

84104 Bratislava

e-mail: madunicka.klara@gmail.com