

Modernejší pohľad na Smetanovho Dalibora

Bedřich Smetana: *DALIBOR*

(orig. *Dalibor*)

Opera v troch dejstvách.

Libreto Josef Wenzig, preklad Štefan Hoza, dirigent Gerhard Auer, réžia Miloš Wasserbauer, scéna a kostýmy Zbyněk Kolář, zbormajster Jozef Petr.

Premiéra v slovenskom jazyku 19. októbra 1957 – Historická budova Slovenského národného divadla, posledné predstavenie 24. februára 1965, spolu 43 predstavení.

Na rozdiel od *Predanej nevesty* alebo *Hubičky* nebola Smetanova opera *Dalibor* nikdy považovaná za prototyp českej národnej opery. Opiera sa o romantizujúco interpretovaný námet z českých dejín, ale z pohľadu formálnej výstavby diela sleduje skôr vzory Meyerbeerovej *Veľkej opery* alebo raných diel Wagnera. Pokiaľ ide o hudbu, je to dielo výsostne české. Ak porovnáme duet Vítka s Jitkou (druhý obraz *Dalibora*) s duetom Lukáša a Vendulky (prvé dejstvo *Hubičky*), je to stále tá istá, typicky česká melodika. Aj často zdôrazňovaná podobnosť diela s Beethovenovým *Fideliom* je len vonkajšková (žena sa snaží zachrániť milovaného muža z väzenia). Zatiaľ čo *Fidelio* je apoteózou slobody, v *Daliborovi* ide „len“ o konflikt moci proti moci, ako spieva titulný hrdina opery v odpovedi na kráľove obvinenia. Je zaujímavé, že aj v rokoch preferencie českého repertoáru orientovaného na bratislavské české publikum, čiže v ére Nedbalovcov (1923 – 1939), nemala táto opera väčší návštevnícky ohlas a uvádzala sa väčšinou pri slávnostných príležitostiach a pred nenaplneným hľadiskom. Napriek tomu pri premiére tejto opery v SND v roku 1957 bratislavský kritik označil *Dalibora* za najvýraznejšie Smetanovo dielo.¹ Lepšie by bolo charakterizovať ho ako výnimočné dielo v rámci skladateľovej opernej tvorby. Inscenácia mala úspech aj u publika, keď dosiahla približne rovnaký počet repríz ako divácky prístupnejšia *Hubička* (1954 – 1958 a jej obnovená inscenácia 1960 – 1962).

Smetanovo dielo malo svetovú premiéru v Prahe 16. 5. 1868 a v roku 1870 skladateľ ešte previedol isté retuše. Staročeská odborná verejnosť skladateľa obviňovala z wagneriánstva, keďže jej ideálom bolo operné dielo výrazne inšpirované národnou piesňou. Smetana však vytvoril iný, modernejší prototyp českej opery, v ktorom sa národné ľudové inšpirácie snúbili s prekomponovanými postupmi a so znalosťou súčasných svetových kompozičných trendov

¹ PALOVČÍK, Michal. O úspešnej premiére Smetanovho Dalibora. In *Slovenská hudba*, 1958, roč. 2, č. 1, s. 19.

(wagnerovské príznačné motívy atď.). Pôvodne nemecké Wenzigovo libreto preložil nie veľmi šťastne do archaickej češtiny Ervín Špindler a jednotliví inscenátori v ňom často prevádzali rôzne úpravy.

Skladateľ s libretistom rozdelili operný príbeh na sedem obrazov. To podstatné sa v ňom odohrá ešte pred zodvihnutím opony. Odbojný rytier Dalibor sa pomstí za smrť verného priateľa Zdeňka zabitím správcu hradu z Ploškovic a dostáva sa pred kráľovský súd. V prvom obraze na základe obžaloby sestry zabitého Milady, vynesie kráľ Vladislav nad Daliborom rozsudok doživotného žalára. Dievčinu vzápätí tak očarí Daliborov zjav a jeho smelé vystupovanie, že žiada pre neho milosť a rozhodne sa ho sama zachrániť. V tomto zámere ju podporuje Daliborova chovanica Jitka. V druhom obraze sa Daliborovi zbrojnoši zabávajú v podhradí a posmeľovaní Jitkou a jej milým Vítkom sa chystajú Dalibora oslobodiť. Ide v podstate o jediný obraz opery, kde sa do popredia dostáva ľudový živel. Aj to viac platí o hudobnej faktúre (dvojspeve milencov a mužskom zbore) než o spoločenskom statuse Daliborových zbrojnošov. Milada, preoblečená do chlapčenských šiat (tretí obraz), si získa dôveru žalárnik a podujme sa odniesť do väzenia Daliborove husle, po ktorých väzeň tak túži. Vo štvrtom obraze spomína Dalibor na milovaného mŕtveho priateľa Zdeňka, prijíma od Milady vysnívané husle a poddáva sa jej citovému vzplanutiu. Nasledujúci obraz sa opäť odohráva v kráľovskej sieni. Žalárnik oznamuje kráľovi zradu Milady a kráľ Vladislav na nátlak svojho okolia vynesie nad Daliborom rozsudok smrti. V šiestom obraze sa rytier vo väzení chystá na útek, keď ho prekvapí veliteľ hradnej stráže Budivoj, ktorý prináša od kráľa rozsudok smrti. V poslednom obraze ženy a zbrojnoši pod hradom márne čakajú na Dalibora a pri pokuse o jeho oslobodenie umierajú Milada i Dalibor, ktorému bez Zdeňka a Milady už nezáleží na živote.

Inscenátori použili slovenský preklad Štefana Hozu, ktorý pripravil pre uvedenie tejto opery v roku 1947 (dirigent Milana Zuna). Prvá inscenácia *Dalibora* v slovenčine sa udržala na repertoári iba jediný rok, čo zapríčinil pravdepodobne aj odchod dirigenta. Hoci sa preklad pomerne dôsledne držal českého originálu, v replike Milady na Daliborovu spoveď preložil Hoza staročeské spojenie „co dí, co dí?“ ako „čo mieni tým?“ Jazyk libreta sa postupne zbavoval zastaraných výrazov. Kým viaceré predchádzajúce uvedenia diela v SND vynechávali hudobne, myšlienково a z hľadiska postupnosti príbehu významný predposledný obraz vo väzení, tentoraz sa hral *Dalibor* bez škrtov. Dá sa len predpokladať, prečo sa v minulosti k tomuto škrtu pristupovalo. Dejovo je vypadnutie obrazu ako-tak obhájiteľné (po rozsudku v predchádzajúcom obraze by nasledovalo jeho vykonanie v obraze poslednom), ale

hudobne ide o obraz nepochybne zaujímavý, s efektnou áriou rytiera a textom o slobode a boji proti mocným.

Režisér Miloš Wasserbauer inscenoval *Dalibora* v realisticko-romantizujúcom, respektíve poetizujúcom duchu. Rešpektovala dobu príbehu v scénografii a kostýmoch Zbyňka Koláča, ale bola aj pomerne striedma v koncipovaní hereckých výkonov. Režisér nechcel inscenovať ani historickú rytiersku drámu, ani individuálny príbeh o tom ako milujúca žena zachraňuje hrdinu z väzenia. Ako hlavnú myšlienku si zvolil dramatický portrét rozorvaného hrdinu, ktorý pre svoju pravdu nie je ochotný robiť kompromisy a v túžbe po slobode si radšej volí smrť. Tento zámer však neprehnal k nadmernej patetickosti, ale skôr sa sústredil na citový rozmer príbehu. Vo všetkých inscenačných zložkách bola zjavná snaha vyhýbať sa zbytočným popisnostiam, príznačným pre režie a scénografie prvej polovice päťdesiatych rokov, ktoré kládli dôraz na vytvorenie čo najväčšej javiskovej ilúzie života. Túto ilúziu scénograf narúšal aj používaním viacerých symbolov, ktoré podporovali základnú myšlienku inscenácie a boli exponované vo všetkých obrazoch, s výnimkou druhého a piateho obrazu. Od tradičných inscenácií sa táto odlišovala práve jednoduchosťou scény a vytvorením v podstate neutrálneho priestoru. Jeho základom bol gotický skelet klenby Vladislavskej sály (prvý obraz), ktorý výtvarne rámcovoval aj scénické riešenie ostatných obrazov. Koláč pracoval len s minimom rekvizít. Vilém Pospíšil ocenil odvahu režiséra s výtvarníkom, ktorý „pracuje so svetlom, zbavuje scénu od všetkého, čo nie je nevyhnutne funkčné.“² Režisér dokázal na javisku vertikálne diferencovane rozmiestniť sólistov, zbor a komparz. Jednotlivé výjavy nepôsobili prehustene, a napriek veľkému priestoru nevzbudzovali v komorných výjavoch pocit osamelosti. Podľa Mariána Juríka bolo badať na scénografickom riešení sklon k impresionistickej náladotvornosti, ktorá tu má nahradiť monumentálnosť.³ Modernejší ráz dodávala scéne popri symboloch ešte práca so svetlom, čím výsledný vizuálny dojem pôsobil viac poetizujúco. Scénograf sa snažil nerozptyľovať príliš pozornosť diváka, aby sa tak mohol sústrediť na primárny účinok Smetanovej hudby. Spolupráca režijnej, výtvarnej a hudobnej zložky bola v tejto inscenácii naozaj príkladná. Aj keď oproti inscenačnej tradícii inscenátori potlačili monumentálnosť, prvý obraz v kráľovskej sieni si ju do istej miery zachoval. Javiskový priestor mal patričnú hĺbku, čo pomohlo najmä pri masovej scéne tohto obrazu. Aj M. Jurík ocenil, že bratislavský *Dalibor* nešiel „starým tradičným spôsobom po vzore

² POSPÍŠIL Vilém, ŠEFL, Vladimír. Uvítali jsme Národní divadlo z Bratislavy. In *Hudební rozhledy*, 1958, roč. 11, č. 17, s. 716. Preložil Vladimír Blaho.

³ JURÍK Marián. *Dalibor* na scéně ND v Bratislavě. In *Hudební rozhledy*, 1957, roč. 10, č. 20, s. 892.

pražskej inscenácie plnej výpravnej okázalosti a vonkajškovej monumentality.⁴ Jednota scénického riešenia spočívala aj v použití točne mierne vyčnievajúcej nad pôdorys javiska, vďaka ktorej trojdejstvová inscenácia mohla použiť plynulé prechody medzi jednotlivými obrazmi druhého a tretieho dejstva. Zatiaľ čo farebnosť scény a kostýmov bola pomerne zúžená, škála svietenia bola naopak značne široká. V základoch sa pracovalo skôr s umierneným svietením, využívaním tieňa a polotieňa, ale aj tieňohry, čím sa dosahovala aj istá atmosféra stiesnenosti či tajomnosti nálady korešpondujúcej v podstate s tragickým príbehom. Pri vytváraní atmosféry a pri intímnych výpovediach postáv sa často používali bodové reflektory. Mimoriadne účinne v tomto zmysle vyznel záver štvrtého obrazu, keď Dalibor zastal pod zamrežovaným oknom a pri zlome melódie z lyrického na hrdinský Daliborov motív ožiaril rytiera ostrý lúč svetla. Spomínaná poetizácia korešpondovala so Smetanovou hudbou, ktorá sa popri klasickej striedmosti snúbi aj s romantickou vrúcnosťou výrazu.

Niektoré kostýmy (napríklad kráľa, šľachticov a sudcov) akoby vystupovali z plátien českých historizujúcich maliarov. Pôsobivosť Daliborovho zjavu zvýraznil výtvarník zúžením strihu jeho kratšieho odevu v páse, rozšírenými rukávami a pančuchami v spodnej časti postavy. Miladu obliekol do dlhých tmavosivých šiat a neskôr jej chlapčenský šat strihovo (aj keď nie farebne) zladil s oblečením Dalibora. Zbyněk Kolář v tejto inscenácii potvrdil trend, ktorým sa scénografia vracala k tvorivejšiemu hľadaniu nových prístupov, ako to dokumentujú niektoré jeho činoherné inscenácie v SND (*Romeo a Júlia*, *Krvavý súd*, obe 1957) alebo rok po *Daliborovi* scénické poňatie Debussyho opery *Pelléas a Mélisanda* (1958).

V *Daliborovi* bol impozantne riešený hneď úvod opery, v ktorom javisko od proscénia oddeľovala hrubá mreža (miestami osvetlená, miestami ponorená do tmy). Pred ňou sa odohrával prvý zborový výjav so spevom Jitky, ktorú režisér v zástupe žien v momente jej vokálneho nástupu osvietil bodovým reflektorom. Po zdvihnutí mreže sa pred divákom pri vstupe vojakov, sudcov a panovníka, ktorých príchod oznamovali na kraji portálu stojaci dvaja trubači, odhalil veľký prázdny priestor kráľovskej sály s gotickými oblúkmi a skeletom pripomínajúcimi reál Vladislavskej sály Pražského hradu. Priestor vyplňal mierne vyvýšený kráľovský stolec kráľa Vladislava, za ním stáli zbrojnoši a zástavníci, v pozadí sa črtala silueta gotických fiál a trocha disfunkčne pôsobiace dve obrovské delové gule s reťazou, azda symbolizujúce útlak a hrozbu, prípadne akt súdu, ale tiež oddeľujúce svet vznešených

⁴ Tamže.

a obyčajných ľudí. Do ľavej zadnej časti javiska ústilo schodisko, po ktorom zospodu prichádzali za impozantného a výrazne rytmizovaného Smetanovho pochodu v neustálom hudobnom, vizuálne štylizovanom crescende vojaci, sudcovia a napokon kráľ a Dalibor. Dojem umocňovalo aj svietenie, vďaka ktorému sme okrem reálnych osôb na javisku registrovali aj ich tieň. Do hlbšieho priestoru mimo točne sa vľavo presunuli davy ľudu s Jitkou, čím režisér zvýraznil polaritu ľudového a šľachtického sveta. V pravom prednom rohu javiska zaujala miesto žalobkyňa – Milada s dvoma panošmi. Po jej obžalobe, plamennej obhajobe Dalibora (v árii *Zapierat' nechcem*), vynesení rozsudku a žiadosti Milady o milosť pre vraha svojho brata, sa v rytmizovanom pohybe javisko vyprázdnilo. Na proscéniu opäť odčlenenom mrežou sa ocitli dve hlavné ženské postavy Milada a Jitka, ktoré spriadali plány na záchranu Dalibora (duet *Do žalára mu svitne žiara*).

V druhom obraze vyplňalo prázdny priestor len niekoľko schodíkov, na ktorých potom Jitka spievala svoje výzvy k zbrojnošom (*Sláva Vám, vy muži meča*). Tento obraz opery je jediným, z ktorého vane optimistickejší duch, čo sa prejavilo aj intenzívnejším osvetlením celého priestoru javiska. Tretí obraz s relatívne neutrálnou scénou znázorňoval priestor nad Daliborovým väzením, do ktorého v úvode nasledujúceho obrazu zostupovala Milada po strmých schodoch v úzadí. Realistickú popisnosť scény negoval fakt, že na ľavej strane zadného horizontu presvitali tie isté gotické fiály, ktoré tvorili pozadie scény v prvom obraze. Schodisko od hlavnej plochy javiska oddeľovala priesvitná opona (sieťovina), ktorú scénograf osvetľoval počas orchestrálnych medzihry farebnými reflektormi. Tento výjav inscenátori zdynamizovali a poetizovali aj pomocou svetelných efektov a filmových dokrútok premietaných na zadný horizont. Niektoré z nich mali jasný symbolický náboj. Tak sa na zadnej stene cely objavila krajinka s košatým nahnutým stromom, pravdepodobne ako spomienka na slobodu. Ilúzii väzenskej veže, ktorá dodatočne získala názov Daliborka práve podľa historickej postavy Dalibora z Kozojed, napomáhala nasvietenie tieňa zamrežovaného obloka na pôdoryse javiska.

V treťom dejstve išlo viac-menej o variovanie predchádzajúcich riešení: obraz súdu vo Vladislavskej sále, tentoraz bez účasti ľudu a s jednoduchým plátnovým zadným horizontom, predposledný väzenský obraz, v ktorom Daliborov pokus o útek symbolizovali v tieňohre prepílené mreže a zrútenie sa červenej zástavy, ako aj na zadnom horizonte záber na široký vejár lúčov vychádzajúceho slnka. V poslednom obraze na pravej strane javiska visel z povraziska ďalší symbol – mohutná reťaz, na pozadie sa premietala silueta Daliborky a počas snahy o oslobodenie Dalibora na zadnom horizonte sme sledovali v tieňohre bojovú scénu. Slnčné lúče inscenátori opäť použili v závere posledného obrazu situovaného do

podhradia, kde sa tragédia príbehu zavŕšila. Snaha oslobodiť Dalibora vedeného na popravisko bola decentne ponechaná za scénou, na ktorú potom Dalibor iba priviedol umierajúcu Miladu.

Ešte pred uvedením *Dalibora* mali kritici k niektorým prácam českého režiséra Miloša Wasserbauera na scéne SND⁵ mnohé výhrady (inscenácie Cikkerových opier *Juro Jánošík*, *Beg Bajazid*, čiastočne aj Verdiho diela *Don Carlos*). Ale to, čo Ladislav Čavojský napísal po jeho úmrtí o jeho neskorších prácach, plne platí už aj o inscenácii *Dalibora*. Počnúc ňou „Wasserbauer začal rešpektovať predovšetkým zákonitosti javiska, javiskového umenia. Začal dbať nielen o súlad medzi libretom a javiskom, ale predovšetkým medzi partitúrou a scénou. Dostal do súladu cítenie divadelné a hudobné.“⁶ Na *Dalibora* možno vzťahovať aj ďalšie kritikove tvrdenia, že „režisér sa usiloval o slohovú jednotu všetkých umeleckých prostriedkov scénického výrazu“ a snažil sa „zachytiť na javisku proces vnútorného prerodu operného hrdinu.“⁷ Vo vyváženej inscenácii boli z hľadiska divadelnej účinnosti zrejme najpôsobivejšie zvládnutý obraz Daliborovho súdu (prvý obraz) a prvá scéna vo väzení (štvrtý obraz).

Vcelku pozitívne odborné prijatie inscenácie mierne oslabovali nie vždy adekvátne pripomienky niektorých kritikov. Týkali sa uprednostňovania formálnych postupov na úkor umeleckej pravdivosti a národnosti diela, nedostatočného akcentovania ľudovosti niektorých výjavov a pod. Pritom zo Smetanovej hudby vane „česká melodika“ a táto opera neumožňuje, s istou výnimkou druhého obrazu (a na rozdiel od väčšiny skladateľových opier), národný prvok exponovať v kostýmovej zložke. Rovnako vzhľadom na príbeh odohrávajúci sa v prostredí Pražského hradu priam zabraňuje uplatniť ľudový tanečný prvok. V kritike Michala Palovčíka nájdeme formuláciu, že „len v drobnostiach sa Wasserbauer neubránil zastaralým názorom o dôležitosti efektu vizuálneho dojmu a nechal sa zlákať vonkajškovou krásou živého obrazu na úkor jeho umeleckej pravdivosti alebo logičnosti situačného vývinu.“⁸ V podstate ide o výhrady z formalizmu, ktoré nijako neobstoja. Veď iný kritik dokonca označil Wasserbauerovho *Dalibora* za „optimistickú tragédiu“ narážajúc zrejme najmä na aranžovanie záveru diela, v ktorom mŕtvolu hrdinu triumfálne zodvihnú nad svoje hlavy mladíci odetí v bielom.⁹ A v programovom bulletine k inscenácii to nepriamo potvrdzuje aj režisér, keď akcentuje hrdinský optimizmus, pritakávanie životu a myšlienke

⁵ Miloš Wasserbauer pôsobil v SND ako interný operný režisér v rokoch 1953–1961.

⁶ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Miloš Wasserbauer a Slovensko. In *Hudobný život*, 1970, roč. 2, č. 16, s. 7.

⁷ Tamže.

⁸ PALOVČÍK, Michal. O úspešnej premiére Smetanovho *Dalibora*. In *Slovenská hudba*, 1958, roč. 2, č. 1 s. 19.

⁹ BLAHO, Jaroslav. Smetanova opera na slovenskom javisku. In *Hudobný život*, 1984, roč. 16, č. 12, s. 8.

slobody. Nachádza ho aj v Smetanovej partitúre, čo ilustruje poukázaním na záverečný motív postavy Dalibora transponovaný do durovej tóniny.¹⁰ Režisérovu argumentáciu o výpovednej sile hudby podporujú aj príklady z iných oper. Napríklad v závere Cikkerovho *Vzkriesenia* skladateľ po disonantných pasážach naznačil katarziu a Katarínino „vzkriesenie“ záverečným melodickým durovým akordom. Na druhej strane sa Pucciniho *Madame Butterfly* zrazu končí disonantným akordom, keďže veristi k zobrazovanému príbehu nezaujímalí nijaký hodnotiaci či morálny postoj.

V kritikách bratislavského *Dalibora* sa inscenácii viackrát vyčítalo podcenenie významu ľudových scén (v úvode opery a v druhom obraze), z hľadiska štruktúry diela v podstate okrajových, slúžiacich skôr na vytvorenie kontrastu ku komorným výjavom než na polarizáciu neexistujúceho konfliktu medzi ľudom a kráľovským dvorom. Veď aj zbor Daliborových prívržencov z druhého obrazu (*Hej, najradostnejší je tento svet*) vyjadruje skôr pocity radosti zo života než výraz odboja. Kritický postoj k zobrazeniu ľudového sveta prostredníctvom kreovania postáv Jitky a Vítka sa (akoby povinne) opakuje vo viacerých recenziách. Mariánovi Juríkovi prekážalo, že Vítok nebol pochopený ako vodca ľudového odboja.¹¹ Recenzent nepostrehol (nemohol či nechcel), že tieto postavy sú ľudovými len svojím spoločenským statusom (sirota chránená Daliborom a Daliborov zbrojnoš) a ich vzťah k Daliborovi je skôr citový než spoločensky podmienený. Podobne kriticky ako Jurík argumentuje aj Zdenko Nováček tvrdiac, že Jitka „je jednou z hybných síl boja ľudu; žena, ktorá má azda najkrajšiu áriu o slobode, ktorej výstupy sú plné ľudovosti,“¹² no réžia z toho uplatnila málo. To platí aj o Vítkovi. Pritom režisérovi vytýka, že obe postavy ponecháva väčšinou na okraji javiska a málo ich svetelne zviditeľňuje. V skutočnosti prívrženci Dalibora nereprezentujú záujmy ľudu an sich, ale len podporujú svojho feudála proti iným mocným. Hovoriť o aktivizovaných davoch ľudu ako o progresívnych činiteľoch je značne preexponované. Preto sú všetky námietky recenzentov inscenácie v tomto smere neopodstatnené a výrazne poplatné dobe.

Viac než zobrazenie pompézne ilustrovaného dramatického deja inscenátori predostreli divákovi drámu duší. Tým sa inscenácia odlišovala aj od prechádzajúcich či nasledujúcich Wasserbauerových prác v SND – *Dona Carlota* (1954) s honosnou výpravou Josefa Svobodu, *Aidy* (1959), na scénografii ktorej sa podieľal Pavol Mária Gábor, či *Svätopluka* (1960) v spolupráci s Ladislavom Vychodilom. Podobný názor odmietajúci veľkoopernosť

¹⁰ WASSERBAUER, Miloš. Smetanova hrdinská opera. In Bedřich Smetana: *Dalibor* [programový bulletin]. Opera SND Bratislava, premiéra 19. 10. 1957, s. 6.

¹¹ JURÍK Marián. Dalibor na scéne ND v Bratislave. In *Hudební rozhledy*, 1957, roč. 10, č. 20, s. 892.

¹² -ček [Zdenko Nováček]. Smetanov Dalibor. In *Práca*, 1957, roč. 12, č. 253 (22. 10.), s. 5.

vyslovil kedysi Ivan Ballo, keď tvrdil, že „Dalibor je dramatom a nie výpravným kusom rytierskym.“¹³ Naproti tomu, Michal Palovčík Kolářovi nekonkrétne vytykal, že „miestami nedocenil, čo z hľadiska výpravy je pre túto operu únosné a čo sa vymyká dojmu umeleckej pravdivosti.“¹⁴ Zrejme mu prekážal akýkoľvek odklon od dôsledného popisného realizmu a vyjadril nostalgiu za tradičnou monumentalitou diela, ktorá po prvom obraze s masovými scénami ustupuje do úzadia v prospech intímnych výjavov. Kritik pritom argumentuje aj tým, že hudobno-dramatický proces diela neustále graduje. Je to pravda, ale len v rovine individuálnej, v ktorej sa osudy hrdinov zauzľujú. A hudobne najsilnejšou gradáciou je už Daliborov spev v závere prvého dejstva. Pravdepodobne kritikovi prekážala aj variabilita výrazových prostriedkov (symboly, diapozitívy a vysoké exponovanie svetelnej réžie). Ak Bohuš Vilím, ako aj iní režiséri v dvadsiatych rokoch, neváhali v inscenáciách *Dalibora* popisne umiestniť na javisko nemé zjavenie mŕtveho Daliborovho druhu Zdeňka, tentoraz sa jeho tieň v úvode prvého z väzenských obrazov objavil iba ako tieň huslistu. Len ťažko sa dá pochopiť, že kritik pýtajúc sa „čo má znamenať (...) premietnutá silueta hrajúceho huslistu...“, nedokázal tento moment identifikovať.¹⁵ Veď pre Dalibora boli milované husle a nerozlučný druh Zdeněk jedno a to isté. V hudbe sme v tých momentoch počuli práve motív Daliborovej prvej árie venovanej Zdeňkovi (*Keď Zdeněk môj vo svätom nadšení*). A týmto motívom sa opera aj končí. Poeticky vyznel aj posledný obraz diela, ktorý hudobne (okrem krátkeho ženského zboru nad mŕtvou Miladou) neprináša príliš veľa zaujímavej hudby, no ktorý z pochmúrnej nálady v závere prešiel do apoteózy slobody a lásky.

Dôležité je, že väčšina kritikov označila inscenáciu za novátorskú a kvalitnú, a to platí napriek uvedeným výhradám aj o Palovčíkovom hodnotení. Popri vcelku kvalitných hereckých výkonoch, zdôrazňujúcich vždy skôr istú najtypickejšiu črtu postavy, režisér dobre aranžoval aj zborové výjavy v prvom, druhom a poslednom obraze.

Dalibor sa dostal na javisko opery SND v rokoch, v ktorých sa neobyčajne živo diskutovalo o opernom herectve a veľmi kriticky sa hodnotil súčasný stav hereckej pripravenosti súboru. Spevákom sa vytykalo používanie hereckých schém a klišé, veľkooperné maniere a prvoplánový naturalizmus. Režisér do inscenácie obsadil aj čerstvých absolventov operného spevu z Vysokej školy múzických umení (Andrej Kucharský, Stanislav Beňačka), ktorí mali za sebou dôslednejšiu hereckú prípravu než ich kolegovia zo starších generácií. V úlohách, ktoré interpretovali, sa však táto skutočnosť nemohla výraznejšie

¹³ BALLO, Ivan. Z opery SND. In *Slovenská politika*, 1929, roč. 10, č. 48, (26. 2.), s. 2.

¹⁴ PALOVČÍK, Michal. O úspešnej premiére Smetanovho Dalibora. In *Slovenská hudba*, 1958, roč. 2, č. 1 s. 19.

¹⁵ Tamže.

prejaviť. Napriek tomu v tomto ohľade inscenácia rozhodne patrila k tým vydarenejším, aj keď číslovaný, čiže hudobne ukončený charakter speváckych výstupov zvädzal ku statickosti. To, čo sa celkom nedostalo do pohybu, gestiky a mimiky, speváci nahrádzali hlasovým, bohato diferencovaným prejavom. Celkovo sa Wasserbauer pridržal hesla režiséra Viktora Šulca, že „menej je niekedy viac.“

Zbrojnoš Vítek má v opere za úlohu aspoň trocha rozvinúť tému lásky (v duete s Jitkou), ale vo výkone Alexandra Baránka trocha prerážala spomienka na jeho vynikajúceho Vaška z *Predanej nevesty*. Zato ideálnym mladistvým milencom bol Andrej Kucharský so svojim, vtedy ešte lyrickým a mäkkým hlasom. Michal Palovčík ho chválil viac spevácky než herecky, čo zrejme súvisí s tým, že zástoj tejto postavy je obmedzený na jediný duet a jediný recitív. Sirotu Jitku interpretovali Mária Kišonová-Hubová a Štefánia Hulmanová. Citovo jednostranne zameraná postava dievčiny síce Kišonovej neumožnila predviesť širšie spektrum jej zrelého herectva, ale spolu s jej lyrickým, vláčnym hlasom a mäkkým tónom vytvorila sympatickú postavu, ktorá prebudí v Milade odhodlanie zachrániť Dalibora. V kritikách tak zdôrazňovaný charakter dievčiny z ľudu naznačovali azda len jej dlhé slovanské blondávé vrkoče. Z vokálnej stránky jej hlas znel krásne v malom sóle počas zboru žien nad mŕtvym telom Milady. Herectvo Štefánia Hulmanovej bolo o čosi menej výrazné, ale vo výjave so zbrojnošmi (*Sláva vám, vy muži meča*) triumfovala prieraznými vysokými tónmi. Nevedno, či Zdenko Nováček, pišuc o najkrajšej Jitkinej árii o slobode,¹⁶ myslel práve na tento ansámblový výjav, ktorý ťažko možno nazvať áriou. Z mužských postáv mal najmenší priestor na uplatnenie Budivoj v podaní Juraja Martvoňa. Podarilo sa mu však vytvoriť impozantnú postavu vykonávateľa kráľovskej moci, z ktorého priam sálala hrôza. Napomáhal k tomu aj jeho kostým – drôtená spodná časť odevu a helmica, no predovšetkým postoj jeho postavy s impozantnou výškou, rozkročenými nohami a opieraním sa o obrovský meč. Hlasovo sa mohol uplatniť len pri čítaní rozsudku nad Daliborom v predposlednom obraze, ktorý predtým vyniesol kráľ Vladislav vo výjave druhého súdu (piaty obraz). Martvoň sa neskôr gestikou a mimikou pokúsil Budivoja napodobniť v postave špána Dragomíra v Suchoňovom *Svätoplukovi*, postava radcu veľkomoravského panovníka mala navyše aj črty ľudskosti. Menej impozantne pôsobil Budivoj Juraja Wiedermanna, aj keď kritika hodnotila jeho výkon pozitívne. Žalárnik Beneš je rozporná postava. Na jednej strane súcitiť s väzneným rytierom, prevládne však jeho lojalita k panovníkovi. Václav Nouzovský i Stanislav Beňačka mu vtlačili isté črty ľudskosti a stareckosti, pričom obaja dobre uplatnili aj svoj lyrický bas

¹⁶ -ček [Zdenko Nováček]. Smetanov Dalibor. In *Práca*, 1957, roč. 12, č. 253 (22. 10.), s. 5.

v oboch sólových číslach (*Ách, jak ťažký žalárniků život je...*, resp. *Štyridsať liet...*). Nováček zároveň pripomína, že Nouzovského spev znel viac recitatívne než kantabilne.¹⁷ Pokiaľ ide o Beňačku, bola to jedna z jeho prvých – a dá sa povedať aj profilových – úloh. Z vokálneho hľadiska jeho príjemný hlas znel farebne, ale problém mu robilo zvládnutie najvyššieho tónu v druhej z Benešových árií (*Štyridsať liet už je skoro tam, čo verne vám slúžim, pán môj*). Istú rozpornosť nesie v sebe aj pomerne statická postava kráľa Vladislava. Vystupuje len v dvoch obrazoch prvého a druhého súdu a lavíruje medzi prísnosťou majestátu (*Tu prísny zákon vládnuť musí... Viem, že milosť slabosťou by bola*) a váhaním a podvolením sa svojmu okoliu. Bohuš Hanák v tejto úlohe nemohol príliš prejavíť svoj herecký temperament a ani po hlasovej stránke (najmä v árii *Krásny to cieľ*, položenaj pomerne vysoko, ktorá si vyžaduje prísne kantilénový lyrický spev) nepatrila táto postava k jeho profilovým. Okrem Zdenka Nováčka tento problém kritici nezaznamenali. Zdá sa, že Nováček bol pri posudzovaní hudobnej zložky viac rozhladený než jeho kolegovia. Neplatí to však o jeho schopnostiach posudzovať divadelný tvar, a to najmä pre ideologickú predpojatosť. Hanákov alternant Emil Schütz bol typickým českým barytonistom. Vladislav mu bol svojím ľudským profilom i vokálnou povahou rozhodne bližší než ním doposiaľ interpretované postavy z talianskych oper. Herecky zdôraznil skôr pocity slabosti a nerozhodnosti panovníka tlačeného k rozsudku smrti jeho okolím.

Lúbostnú líniu príbehu predstavujú postavy Dalibora a Milady. Z obyčajného vzbúrenca a neskôr legendami opradeného väzneného hudca urobil Smetanov libretista odbojného stredovekého rytiera. V priebehu deja mocenský konflikt odchádza do úzadia a do popredia sa dostáva motív lásky. Lásky zidealizovanej a platonickej. Kým na začiatku Daliborov žiaľ za priateľom Zdeňkom nadobúda až podoby lásky, akú vyjadroval Achilles nad Patroklovou mŕtvolou (čo v modernej dobe zväzda režisérov chápať ich vzťah homosexuálne, pohoršujúc tak tradicionalistov), do rytierovho života zasiahne žena. Najprv ho obviní zo zabitia svojho brata a potom zahorí k nemu vrúcnyim citom, očarená jeho zjavom a smelou rečou. Vo väzenskom výjave sa spočiatku Milada kajá (*Odpusť, Dalibor, pekne prosím*), hrdina jej prítakáva, že jej chce byť bratom, priateľom a všetkým. Slovo milenec však nepoužije. Vzápätí spievajú spolu o nevýslovnom šťastí lásky a prisahajú si vernosť (*Večne tvoji*). Zaľúbencov v tomto lúbostnom duete oddeľuje spustený priesvitný záves vo význame náznaku márnosti ich túžob, respektíve ako pripomenutie, čo všetko ich od seba delí. Ešte aj v momente, keď hrdina ide v ústrety smrti, sa Dalibor teší na stretnutie v nebi spomínajúc

¹⁷ Tamže.

priateľa na prvom mieste pred milovanou ženou (...čaká ma Zdeněk s Miladou). Dalibor pri svojom nástupe na scénu pôsobí ako ozajstný smelý hrdina, presvedčený, že právo je na jeho strane a smelo protirečí panovníkovi (...a keby si mi v tom kráľu brániť chcel, na tróne by si nesedel). Gustávovi Pappovi výborne sedel práve tento hrdinský model postavy, k čomu mu dopomáhal aj príťažlivý výzor a schopnosť vyjadrenia istej hrdosti a spupnosti rytiera. Operný Dalibor nie je len hrdinom, je aj zlomeným mužom, ktorý sa nedokáže preniesť cez smrť svojho priateľa a ktorý je vo vnútri plný ľudského citu. Aj tento rozmer dokázal spevák postihnúť predovšetkým hlasom, keď v lyrických miestach (v áriách *Keď Zdeněk môj...* a *Ó, Zdeněk, len jedno objatie...*) tlmil svoj vokálny prejav. Na počudovanie kritik tenoristovi vyčítal na mnohých miestach lyrizovanie na úkor väčšej dramatickosti prejavu,¹⁸ čo nemožno akceptovať, keďže spevák používal lyrický spev naozaj len tam, kde si to spevácky part Daliborov vyžadoval. Ťažiskovou zostávala jeho odbojnosť a hrdinskosť vyjadrená aj hlasovo nezvyklo dramaticky v závere prvého obrazu (*Počuls'to, priateľu...*), kde so stúpajúcim a opakujúcim sa motívom, ktorý spieva Dalibor, Pappov dramatický hlas sa naozaj predieral „k nebu výšinám“. Prerod Pappovho Dalibora z rezignovaného väzňa na muža odhodlaného bojovať nielen o svoj život, ale aj o pravdu (*Teraz sa zachvej, ty Praha spyšnelá*) vyvrcholil herecky aj vokálne v šiestom obraze. Akoby sa jeho hrdina prebral zo sna a svetobôľu. Už nijaký Zdeněk, nijaká Milada, ale odhodlanie, ktoré vane z jeho poslednej árie (*A každý odpor do prachu povalím (...) do nových bojov svoj ostrý zatnem meč*). Postava Dalibora a ešte viac zvládnutie speváckeho partu vo Wasserbauerovej inscenácii dost' príkro kontrastovala s lyrickou českou interpretačnou tradíciou reprezentovanou v tých časoch Daliborom Bena Blachuta alebo Iva Žídka. Pappov alternant František Šubert mal k českej interpretačnej tradícii pomerne blízko, postavu kreoval v mäkkších farbách.

Druhou ťažiskovou osobou je Milada, ktorej konaniu ťažko možno pripísať nejakú nadosobnú motiváciu. Najprv je žalobkyňou, ale očarená vystupovaním a zjavom Dalibora zabúda, že on je vrahom jej brata a ako životný cieľ si zvolí rytierovu záchranu. Margita Česányiová sa v dobe premiéry *Dalibora* nachádzala v etape prechodu od mladodramatického sopránu k sopránu výsostne dramatickému. Ten mohla uplatniť hneď vo svojej obžalobe (ária *Pohasol deň*), pri ktorej rozhorčenie vyjadrovala aj trocha preexponovanými pohybmi rúk. V strednej časti árie sa jej podarilo zasa výrazovo prejsť od túžby po pomste k hlbokému smútku nad bratovou smrťou. Ďalším dramatickým vrcholom sopranistkinej kreácie bola ária pred jej vstupom do žalára (*Jak je mi?*). Toto je vari jediné konkrétne miesto opery, kde inšpiráciu

¹⁸ JURÍK, Marián. Dalibor na scéne ND v Bratislave. In *Hudební rozhledy*, 1957, roč. 10, č. 20, s. 892.

Beethovenovým *Fideliom* nemožno poprieť. V ostatných scénach speváčka vedela byť aj nežne kajúcou sa, oddanou a milujúcou družkou vďaka tomu, že jej hlas pôsobil mäkko, vláčne, citovo zúčastnene a technicky isto. V ľúbostnom duete väzenského obrazu sopranistka s tenoristom prekvapili v závere vo fráze „keď duše dve“, ktorú zaspievali o malú terciu vyššie na trojčiarkovom „c“. S Česányiovou na premiérach alternovala v Brne angažovaná Marie Steinerová, ktorej kreácii chýbalo viac dramatickosti, jej hlas znel pôsobivejšie v hlbkach než vo výškach a aj herecky bola pasívnejšia. V úlohe sa dodatočne objavila aj Ludmila Dvořáková, vtedy pôsobiaca v opernom súbore SND ako stály hosť v štyroch úlohách. Jej mimoriadne tmavý a vo volúmene obrovský hlasový fond tak vhodný pre wagnerovské heroíny sa tu uplatnil v dramatických pasážach, inde však pôsobil citovo neutrálne a aj na jej hereckom výkone bolo poznať, že do úlohy vstúpila až dodatočne.

Kladné kritické posudky akcentovali skutočnosť, že v inscenácii došlo k ideálnemu prepojeniu divadelnej a hudobnej zložky. Dirigent Gerhard Auer dobre cítil pulz klasickej nemeckej, ale i českej opery. Jeho naštudovanie bolo označené za príkladné,¹⁹ dokázal orchestrálne plasticky vyjadriť tak lyrickú vrúcnosť Smetanových melódií, ako aj postihnúť vášnivosť hudobných dramatických vrcholov. Keď niektorí hodnotitelia označili jeho hudobné naštudovanie za vzorové, neboli ďaleko od pravdy. Na reprízach dirigovali inscenáciu aj niekdajší šéf Opery SND Karel Nedbal, pri hosťovaní Ludmily Dvořákovej Rudolf Vašata a takisto bývalý umelecký šéf bratislavskej opery (1939 – 1945) Josef Vincourek. Išlo len o jednorazové vystúpenia. Kritika stručne referovala aspoň o Nedbalovom hosťovaní, keď konštatovala, že výkon orchestra rastie s kvalitami dirigenta.²⁰ Vďaka zbornajstrovi Jozefovi Petrovi vyzneli tri zborové výjavy presvedčivo (úvodný zbor, spev zbrojnošov v druhom obraze a lyrický spev žien v obraze poslednom). Najviac zaučinkoval v poslednom obraze dynamicky v pôsobivom *piano* zvládnutý spev žien nad mŕtvou Miladou.

Inscenácia zaznamenala priaznivý ohlas aj u kritikov počas hosťovania operného súboru SND v Drážd'anoch či v Prahe. Konštatovali, že v rámci uvádzania viacerých inscenácií Opery SND bola práve inscenácia *Dalibora* tou najvydarenejšou v réžii i hudobnom naštudovaní,²¹ respektíve, že „Hudobné naštudovanie G. Auera dávalo tušiť, že dirigent o poňatí veľa premýšľal (...) zaujalo svojou nervnosťou a bezpečným vyhmatnutím

¹⁹ PALOVČÍK, Michal. O úspešnej premiére Smetanovho *Dalibora*. In *Slovenská hudba*, 1958, roč. 2, č. 1, s. 20.

²⁰ – ra –. Karel Nedbal hosťoval na scéne ND v Bratislave. In *Slovenská hudba* 1958, roč. 2, č. 11, s. 489.

²¹ BÖHM, Hans. Slovenské národní divadlo hostovalo v Drážd'anech. In *Hudební rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 22, s. 938. Preložil Vladimír Šolín; z češtiny Vladimír Blaho.

dramatických vrcholov diela²² Aj po režijnej stránke bol vraj *Dalibor* vrcholom zájazdu SND.

Pri rekonštrukcii podoby Wasserbauerovho *Dalibora* v SND bolo výdatným pomocníkom veľké množstvo fotografií, ktoré sa na rozdiel od iných inscenácií nezameriavajú natoľko na zábery so spevákmi, ale pomerne podrobne sa z nich dá identifikovať celé scénické a režijné riešenie. Aj keď inscenácia *Dalibora* v sezóne 1956/1957 bola všestranne v jednotlivých zložkách naštudovania vyrovnanou, predsa treba pripomenúť slová Waltera Felsensteina, že „dramatické dianie sa musí uskutočniť v takej emociálnej rovine, v ktorej hudba je jediným vyjadrovacím prostriedkom. Predstavitel' nesmie pôsobiť ako nástroj, figúrka alebo súčasť hudby, ale ako jej tvorivý dotvárateľ.“²³ Zbyněk Kolář, Miloš Wasserbauer, Gerhard Auer, Margita Česányiová a Dr. Gustáv Papp kráčali v súlade s touto myšlienkou významného operného režiséra. V Slovenskom národnom divadle a v zahraničí tak prezentovali trocha podceňovaného skladateľa Bedřicha Smetanu ako autora drámy s univerzálnejším dosahom v čase, keď ho za hranicami oceňovali len ako majstra symfonickej básne *Má vlast* a rozkošnej komickej, rýdzo českej *Prodanej nevěsty*. Tí, čo na iných javiskách váhali s uvedením jeho *Dalibora*, sa na bratislavskej inscenácii z roku 1957 mohli presvedčiť o kvalitách tohto diela.

Vladimír Blaho

Vznik príspevku podporil Literárny fond, výbor Sekcie pre tvorivú činnosť v oblasti rozhlasu, divadla a zábavného umenia.

²² POSPÍŠIL, Vilém, ŠEFL, Vladimír. Uvítali jsme ND z Bratislavy. In *Hudební rozhledy*, 1958, roč. 11, č. 17, s. 715. Preložil Vladimír Blaho.

²³ Citát prevzatý TERRAYOVÁ, Mária. J. Bratislavská opera v sezóne 1958/59. In *Slovenské divadlo*, 1959, roč. 7, č. 6, s. 530. Originál Bekenntnis zum Musiktheater. Der Regisseur über seine Arbeitsweise. In *Neue Zeitschrift für Musik*, 1958, č. 4, s. 199 – 203.