

Operné inscenácie Viktora Šulca 1934 – 1938

Spolupráca režiséra Viktora Šulca s operným súborom Slovenského národného divadla v tridsiatych rokoch 20. storočia predstavuje v storočnej histórii tohto divadla doteraz najvýraznejší a najsystematickejší pokus o moderné operné divadlo. V jeho inscenáciách dochádzalo k tvorivej a vedomej spolupráci všetkých inscenačných zložiek – režiséra, dirigenta, scénografa, choreografa, hercov-operných spevákov, zborového telesa, smerujúcej k totálnemu divadlu Gesamtkunstwerku. Moderná divadelná reč sa u neho spájala so silnou výpovednou hodnotou. Šulc sa aj na opernom javisku prezentoval ako humanista so silným sociálnym cítením, pričom jeho príslušnosť ku komunistickému hnutiu, resp. jeho intelektuálnej zložke netreba preceňovať.

Okrem dvoch operiet – *Ninon* Rudolfa Frimla a *Syna bohov* Járu Beneša (obe 1934), a dvoch baletov – *Princezná Raymonda* Alexandra K. Glazunova (1934) a Nedbalovho baletu *Z rozprávky do rozprávky* (1936), v ktorých jeho režisérsky vklad vyplynul skôr z povinností zamestnanca divadla a neprezentoval sa zrejme ako naplnenie jeho umeleckých tvorivých ambícií, podpísal sa v opernom súbore pod osem inscenácií: Gounodovho *Fausta a Margarétu*, Zemlinského *Kriedový kruh* (obe 1934), Offenbachove *Hoffmannove poviedky*, Moyzesovho *Svätopluka*, Šostakovičovu *Ruskú lady Macbeth* (1935), Beethovenovho *Fidelia* (1936), Roccovho *Dibuka* (1937) a Mozartovu *Čarovnú flautu* (1938). Okrem toho začiatkom roka 1936 režíroval „scénickú symfóniu“ *Zlomené srdce* od kolegu-dirigenta Zdeňka Folprechta.

Šulcove operné inscenácie sa v dobovej tlači vysoko oceňujú, hodnotenia divadelných historikov prevažne zo šesťdesiatych rokov sa však opierajú najmä o zachované scénické návrhy Františka Trösterera (*Hoffmannove poviedky*, *Svätopluk*, *Ruská lady Macbeth*, *Fidelio*). Fotografická dokumentácia z tridsiatych rokov je totiž chudobná a minimálne vypovedá o podobe inscenácie. Kritiky, hoci takmer výlučne pochvalné, utápajú sa skôr v nič nehovoriacich floskulách, v lepšom prípade sú príliš všeobecné. V tom čase nebývalo ešte ani zvykom uverejňovať v dennej tlači pri kritikách fotografie z inscenácie. Napriek tomu autori videného predstavenia popisujú scénografiu a pohyb na javisku minimálne. Divadelný historik Ladislav Lajcha tiež nedávno konštatoval, že „Kritici síce so Šulcom a Trösterom sympatizovali, no nevedeli presne pomenovať ich postupy a realizácie. (...) Oceňovali fakt, že scénograf s režisérom dali pomocou variácií točnice inscenácii kinematografický spád, písali o pokroku bratislavskej scénografie, o svetelnom efektu bez bližšieho pomenovania a

konkrétneho popisu týchto efektov.“¹ Dokonca aj Ivan Ballo, ktorý najviac chápal Šulcov prínos, píše o jeho práci príliš zovšeobecňujúco, bez konkrétnych príkladov a argumentácie. Aby sme poznali konkrétnejšiu podobu týchto inscenácií, prípadne ich predstavení, neraz napomôžu okrem Trösterových návrhov (fotografií scénického riešenia) a režisérových článkov v programových bulletinoch k premiéram často zdanlivo okrajové kritické poznámky recenzentov k jednotlivým scénam, javiskovým detailom, hereckému stvárneniu. Pri poznaní predlohy, jej klasických výkladov, ale napr. aj hereckého rukopisu vtedajších sólistov, objavuje sa nám zrazu pred očami aj podoba ak nie celku, tak istých scén z inscenácií, ich Šulcova interpretácia.

Vzhľadom na to, že o Šostakovičovej *Ruskej lady Macbeth* vyšiel už samostatný materiál² a Beethovenovmu *Fideliovi* sa venujeme osobitne, zamerajme sa na ostatné Šulcove operné réžie.

Dva roky po naštudovaní prvého dielu Goetheho *Fausta* v činohre SND (1932), v ktorej Šulc akcentoval aktualizáciu Goetheho predlohy³, sa režisér v opernom súbore zjavne narýchlo ujíma novej inscenácie francúzskej romantickej opery-lyrique na tento námiet. Dôvodom je zrejme skutočnosť, že vedeniu sa podarilo získať na hosťovanie do úlohy Mefista slávneho Fiodora Ivanoviča Šal'apina⁴. Pôvodná inscenácia z roka 1925, ktorú o päť rokov neskôršie naštudovali v novej scénickej výprave Jána Ladvenicu, pôsobila už aj na tie časy popisne.⁵ Viktor Šulc svoju podobu Gounodovho diela dôsledne zbavuje sladkastých a sentimentálnych romantických rekvizít. Namiesto popisnej kaširovanosti či plošnej malebnosti zaplní javisko neutrálnymi praktikáblami opätovne v scénografii Jána Ladvenicu. Tak trochu zabudne, že v tejto opere nie je ťažiskom básnikova supervízia o zmysle ľudskej existencie v makrosvete, ale ľubostný príbeh, plný emócií, sentimentu a farebného pastelu. Premiéra Gounodovho *Fausta* bola 15.mája1934⁶ za Šal'apinovej účasti v postave Mefista.

¹ LAJCHA, Ladislav. *Predvojnová Bratislava a František Tröster, 1934 – 1937*. Referát na sympóziu k 100. výročiu narodenia prof. arch. Františka Tröster, Praha 29. 11. 2004. Pozri <http://www.troster.cz/wp-content/uploads/2017/04/Symp-Prispevky-Lajcha.pdf> [cit. 16. 6. 2017].

² Pozri MOJŽIŠOVÁ, Michaela. *Dmitrij Šostakovič: Ruská lady Macbeth (1935)* [Dmitri Shostakovich: Lady Macbeth of Mcensk (1935)]. In LINDOVSKÁ, Nadežda et al. *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám? : 1. etapa projektu 100 rokov Slovenského národného divadla, Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (činohra, opera)*. - Bratislava : Veda : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV : Divadelná fakulta Vysoké školy múzických umení, 2015, s. 271 – 292. ISBN 978-80-224-1488-3.

³ Viac MITTELMANN-DEDINSKÝ, Móric. *Viktor Šulc: Cesta režiséra*. Bratislava : Tatran, 1984.

⁴ Фёдор Иванович Шаляпин (1873 – 1938) bol významným ruským operným spevákom basistom, ktorý od roku 1922 pôsobil v zahraničí, v roku 1927 mu odňali titul národného umelca a zakázali návrat do ZSSR. Rozhodnutie z roku 1927 zrušili až v roku 1991.

⁵ Opera SND uviedla túto Gounodovu operu v českom jazyku pod názvom *Faust a Markétka – Faust*.

⁶ Opera v piatich dejstvách sa hrala po česky (*Faust a Markétka*, originál *Faust*). Libreto Jules Barbier a Michel Carré podľa drámy Johanna Wolfganga von Goetheho. Preklad Jindřich Hanuš Böhm, dirigent Josef Vincourek, scénická výprava Ján Ladvenica, réžia Viktor Šulc. Hralo sa šesťkrát, posledné predstavenie odohrali 29. 1.

Tento fakt veľa naznačuje. Slávny spevák a veľký operný herec, ale s manierami hviezdy, určite odmietal skúšanie (nanajvýš pripustil orientačnú skúšku), teda o nejakej koncepcnej práci s režisérom sotva môžeme hovoriť. Preto by sme k tomuto predstaveniu mali skôr dať poznámku „obnovené naštudovanie“ v novej dekorácii. Až reprízy – už s Flöglovým Mefistom – mohli prinášať výraznejšiu pečať režisérskeho vkladu. Šaľapin, zvyknutý z viacerých svetových scén na bohatú, zvyčajne iluzívnu výpravu opery, ktorá sa spájala s jeho profilovou postavou, vyjadril nad scénografiou bratislavského *Fausta* isté počudovanie. Jeho partner v predstavení Janko Blaho spomínal, že „Napríklad v druhom dejstve, než Mefisto začne spievať známu pieseň o zlate, musí najprv vystúpiť na praktikábel, ktorý mal vrchnú dosku z mliečneho skla. Túto dosku stále osvetľovali rôznofarebnými reflektormi zospodu javiska. Keď Šaľapin zazrel osvetlený praktikábel, trocha sa zarazil, ale hneď kopol doň tak prudko, že osvetlenie hneď zmizlo. Zreval pritom: ‚Eto što?‘ Naľakaný režisér začal vysvetľovať svoje zámery, no majster len kývne rukou, odplúje si a čosi zamrmlal. Ale osvetlený praktikábel už viac ‚nehral‘.“⁷ V domácom obsadení tohto pamätného večera dr. Janko Blaho stvárnil Fausta. Margarétu Helena Bartošová, Valentína Josef Kunststadt (ktorého Šaľapin pred spoločnou scénou v predposlednom obraze doslova učil šermovať), postavu Siebela Žofia Napravitlová a pani Martu Mariči Peršlová. Aj túto inscenáciu, rovnako ako tie dve predchádzajúce (1925, 1930), hudobne naštudoval a dirigoval Josef Vincourek. Škoda, že nemáme k dispozícii recenzie, z ktorých by sa dala vyčítať plastickejšia podoba inscenácie. Tie existujúce sa nanajvýš zaoberajú Šaľapinovou kreáciou. Autor má informácie nielen z memoárov predstaviteľa Fausta – dr. Janka Blaha, ale aj z mnohých osobných rozhovorov zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov.

Tri metamorfózy lásky operného E.T.A. Hoffmanna

V opere slávneho tvorca francúzskej operety Jacquesa Offenbacha *Hoffmannove poviedky*⁸, premiéra ktorej sa v SND odohrala 1. marca 1935, ožíva skutočná postava romantického básnika E. T. A. Hoffmanna. Opera má tri dejstvá s prológom a epilógom. Každé dejstvo však začína v realite prológu – Luterovej krčme v Lipsku, kde Hoffmann

1935. Údaje o tvorcach inscenácií, ako aj počte predstavení preberáme z BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : Slovenské národné divadlo 2010. Bez ISBN.

⁷ Pozri viac BLAHO, Janko. *Zo skalického rínku*. Bratislava : Tatran, 1974, s. 167.

⁸ Fantastickú operu v troch dejstvách s prológom a epilógom uviedli v českom jazyku (*Hoffmannovy povídky*, v origináli *Les contes d'Hoffmann*). Libreto Jules Barbier a Michel Carré. Preklad Václav Juda Novotný, dirigent Zdeněk Folprecht, scénická výprava František Tröster, réžia Viktor Šulc. Choreograficky na inscenácii spolupracoval Vladimír Pirníkov. Po jeho odchode v nasledujúcej sezóne 1935/1936 naštudovala tanečné vložky znovu Ella Fuchsová. Opera SND odohrala jedenásť predstavení, naposledy 21. 3. 1936.

v troch samostatných epizódach rozpráva priateľom o svojom vzťahu k speváčke Stelle. Básnikovým sokom je bohatý mešťan Lindorf (Lindorf i Stella sa nachádzajú medzi návštevníkmi krčmy). Linforf v troch príbehoch postupne naberá podobu žiarlivého vynálezcu, potom vplyvného mafiána a napokon diabolského, až mysteriózne pôsobiaceho lekára. Sok v týchto troch podobách pripraví Hoffmanna najprv o lásku k vysnívanému ideálu mechanickej bábkky (obraz Olympia), k príťažlivej, ale vypočítavej kurtizáne (obraz Giulietta) i k úprimne milujúcej Antonii (obraz Antonia). Tá, znásilnená intrigami a čarami podivného lekára Miracla, neodolá svojim umeleckým ambíciám, napriek zákazu spievať – a zomiera. Hoffmann sa musí rozlúčiť aj s treťou podobou ženy, ktorú miluje. Súčasne inscenačná prax zvykne epizódy prehodiť a končí Hoffmannovým vytriezvením z kurtizány. Šulec končí obrazom Antonie. Ako keby pripúšťal, že tvorivá umelecká túžba je viac ako citový vzťah. V epilógu, opäť v reáli krčmy, sa básnik so stratou vyrovnáva. A vyhlasuje, že jeho skutočnou životnou láskou, poslaním básnika je – poézia!

Časť Trösterovej výpravy na točni bola stabilná. Bol to interiér Luterovej krčmy, ktorý uvádzal jednotlivé dejstvá a operu aj rámcovo. Podľa fotografií sa do krčmy vchádzalo schodmi zhora, stenu v pozadí ukončovali štíhle, zašpicatené geometrické konštrukcie, pripomínajúce mestské veže. Prvý obraz sa odohrával v rezidencii vynálezcu Spalanzaniho. Priestor tvorili do polkruhu usporiadané z každej strany tri vitríny. Medzi nimi bol priechod do pozadia javiska. Na vitrínach (po dve na každej strane polkruhu) sa vynímali surrealistické ornamenty, nasvietené zozadu. Stredná vitrína na pravej a stredná vitrína na ľavej strane boli zrkadlom – v odraze zaznamenávali hereckú akciu z iného pohľadu, čím ju dynamizovali. Keď zvolal Spalanzani spoločnosť na prezentáciu „živej“ bábkky Olympie, vitríny sa rozostúpili a presúvali sa do zadnej časti javiska, z povraziska sa spúšťali lustre – a zrazu sa vytvorila veľká palácová sieň. Priestor sa mohol zaplniť spoločnosťou, operným zborom.

Druhému, „benátskemu“ obrazu, ktorého ženskou protagonistkou je kurtizána Giulietta, dominoval v pozadí veľký pestrofarebný vejár. Počas slávnej „barcaroly“ sa rozvinul do maximálnej šírky. Na jeho „krídlach“ (dieloch vejára) bolo vidno výrazné kreslené architektonické motívy Benátok. Pred ním Tröster umiestnil na javisku štylizované, zmenšené náznaky gondol, takmer na rampe ozdobné taburetky pre vokálne čísla sólistov. Údajne každý z obrazov mal svoje príslovečné farebné svietenie. Vieme len to, že tento erotikou nabitý obraz kolorovalo krvavo červené svetlo.

Na rozdiel od mechanickej bábkky a jednoplošnej kurtizány, predstavuje posledná Hoffmannova milenka Antonia zložitejší charakter. Sirota Antonia žije osamelá v spomienkach na neprítomného milovaného Hoffmanna, aj na mŕtvu matku, túži po kariére

speváčky, hoci jej v tom bráni zdravotný stav. Podľahne však nátlaku diabolského lekára Miracla, a napriek zákazu spieva a spieva – a privodí si koniec. Otec a milenec nachádzajú už iba jej mŕtvolu. Ak v prvých dvoch obrazoch Šulc s Trösterom dali aj vizuálne priechod predovšetkým bohatej výtvarnej fantázii, ľudsky dojímavý príbeh Antonie mal isto najsilnejší emocionálny náboj. „Šulc s Trösterom vytvorili vo vzácnom súlade na scéne krásne obrazy, z ktorých zvlášť výrazne bola zostavená tretia scéna [interiér domu Antonie – dopl. J. B.], v ktorej vystupujúce osoby sú doprevádzané ich stelesnenými myšlienkami.“⁹ Môžeme len tušiť, čo mal recenzent na mysli. V hornej časti javiska sa s výrazným využitím svetla odohrávala pantomíma, prípadne tieňohra či projekcia (zjavenie múzy, príznak mŕtvej matky).

Hoffmannove poviedky priniesli okrem špičkových vokálnych výkonov aj zaujímavé herecké portréty. Predovšetkým negatívna postava Hoffmannovho soka („štvorpostava“ – Lindorf v prológu a epilógu, Coppélius, Dapertutto, dr. Miracle v Hoffmannových víziách) zaujala výrazne diferencovanou charakteristikou Arnolda Flögla, vrátane masiek, ktoré si sám dotváral s priam „šaľapinovskou“ drobnokresbou. Emocionálnu Antoniu vytvárala herecky plastická Helena Bartošová, cynickú Giuliettu výrazovo decentná Milada Formanová. Popri vokálnom modelovaní postavy boli tieto dve vtedajšie protagonistky súboru zaujímavé v odlišnosti hereckých prostriedkov, z ktorých mohol režisér budovať špecifiku ich dramatických charakterov. Javiskový temperament a emocionalita Bartošovej sa premietli do mnohofarebného, živého charakteru Antonie, kým decentný herecký výraz, „civilizmus“ vo vyjadrovaní arzenáli Formanovej zabránili tradičnému zbytočnému prekresľovaniu „femme fatale“. V úlohe Olympie debutovala na premiére koloratúrna sopranistka Ludmila Pátková-Clementisová, manželka komunistického intelektuála Vladimíra Clementisa. Vokálne suverénnym Hoffmannom v ťažkom, exponovanom parte bol tradične dr. Janko Blaho, „nohavičkovú“ úlohu jeho priateľa Niclausa stvárnila Marie Řezníčková s hereckou noblesou a vkusom, vokálne – najmä v barcarole s Giuliettou – očarujúca farbou svojho mezzosopránu.

Orientálne podobenstvo

Rakúsky skladateľ a dirigent Alexander Zemlinsky bol v prvej štvrtine dvadsiateho storočia výraznou osobnosťou stredoeurópskeho hudobného prostredia. V rokoch, keď Karel Nedbal naberal skúsenosti za pultom operného súboru na pražských Kráľových Vinohradech, stál Zemlinsky na čele opery pražského Nového nemeckého divadla a najmä programovou, t. j. dramaturgickou orientáciou dostal toto divadlo na popredné miesto medzi telesami

⁹ fis. Novovypravené Hoffmannove poviedky. In *Slovenská politika*, roč. 6, č. 54, 5. 3. 1935, s. 3.

nemeckého kultúrneho kontextu. Ako skladateľ patril k priekopníkom nových smerov, bol priateľom a v istom zmysle aj pedagógom vrcholných zjavov druhej viedenskej školy – Arnolda Schoenberga a Albana Berga. Operu *Kriedový kruh* napísal Zemlinsky počas berlínskeho pôsobenia (1927 – 1934) na námiet starej čínskej rozprávky a Klabundovej hry¹⁰. Premiéru mala v Zürichu v októbri 1933. Už o rok neskôr, 21. novembra 1934 uviedli operu v SND.¹¹

Zemlinského opera svojou formou predstavuje podobu totálneho divadla. Jej vokálny štýl je ariózny, striedajú ho zaujímavé samostatné orchestrálne pasáže, hovorené slovo, balet, pantomíma. Sociálny náboj rozprávky Šulc nepochybne umocnil. Výsledný inscenačný tvar bol rozprávkový, jednoduchý, krehký, bez vizuálneho aj hereckého naturalizmu. Kritika si všimla pozoruhodný efekt režisérovej práce s hercom: čím bol prejav menej naturalistický, distingvovanejší, tým väčšia bola vo výsledku intenzita výrazu. Dominantnou v tomto smere bola predstaviteľka hlavnej úlohy Haitang Milada Formanová. Jej schopnosť zvnútorneného herectva patrila potom k devízam ďalších Šulcovych operných inscenácií. Ladvenicova scéna bola až prekvapujúco vzdušná, iste aj dar režiséra vnútiť výtvarníkovi svoju predstavu. Niektoré kritiky jej dokonca pripisujú istú baladickosť. Vzhľadom na to, že sa nezachovala ani jedna fotografia z inscenácie či návrhu dekorácie, musíme sa spoliehať na konštatovania v kritikách. Rozprávkovému charakteru a adekvátne aj partitúre zodpovedal na javisku jemne štylizovaný pohyb. Pozoruhodná bola harmónia temporytmu javiskovej akcie s hudobným tokom. Za prítomnosti autora, ktorý vtedy žil už vo Viedni, mala premiéra úspech a denník *Slovák* ju označil za „ozajstný triumf nášho operného súboru“.¹²

Prvá moderná slovenská opera

Profesionálne školená generácia slovenských hudobných skladateľov sa výraznejšie prihlásila o slovo až v štyridsiatych rokoch. Výnimku tvorili jej najstarší príslušníci – Alexander Moyzes (1906) a Eugen Suchoň (1908). Aj tí sa však presadzovali vo sfére orchestrálnej tvorby a tvorby piesňových cyklov. A tak Karlovi Nedbalovi nezostávalo nič iné ako pod neustálymi tlakmi veľkej časti slovenskej, nielen autonomisticky orientovanej verejnosti uvádzať slovenské opery, ktoré úrovňou svojho umeleckého spracovania nedosahovali stupeň kvality jeho dramaturgie (Viliam Figuš-Bystrý, Miloš Smatek, Jozef

¹⁰ V roku 1926 Klabundov text uviedol v činohre SND režisér Václav Jiříkovský.

¹¹ Opera v troch dejstvách a siedmich obrazoch (*Křídový kruh – Der Kreidekreis*). Liberto Klabund, vlastným menom Alfred Henschke. Dirigent, Karel Nedbal, scénická výprava Ján Ladvenica, réžia Viktor Šulc. Operu v Bratislave hrali po česky, uskutočnili sa len tri predstavenia, posledné 4. 12. 1934. Bratislavská inscenácia bola československou premiérou diela.

¹² VALACH, Jozef. Triumf opery Slovenského nár. divadla. In *Slovák*, r. 16-4, č. 265, 23. 11. 1934, s. 4.

Rosinský). Odhliadnuc od problematiky libriet, ich nedramatickosti, epickosti, nedostatku dramatického konfliktu a jeho rozpracovania, tieto partitúry nenapĺňali predstavu „slovenskosti“ hudobnej zložky, ktorú si namiesto štylizácie často predstavovali v citáciách ľudových piesní. Výnimkou bol iba *Kováč Wieland* Jána Levolava Bellu (premiéra 1926, v tridsiatych rokoch inscenáciu viackrát obnovili), námetovo však zakotvený v sfére starogermánskych ság a hudobne sa pohybujúci v postwagnerovskej novoromantickej tradícii.

K istému zlomu predsa len prichádza v polovici tridsiatych rokov. V predvečer štátneho sviatku (27. októbra 1935), sa spolu s koncertným uvedením Smetanových symfonických básní *Tábor* a *Blaník*, dostáva na repertoár (hoci len počas dvoch večerov) scénická kantáta Alexandra Moyzesa *Kráľ Svätopluk* v réžii Viktora Šulca.¹³

Za zmienku stojí, že o necelý rok neskôr (v septembri 1936) diriguje Karel Nedbal rozmernú scénickú hudbu Moyzesovho generačného súputníka Eugena Suchoňa v obnovenej Borodáčovej inscenácii Stodolovho *Kráľa Svätopluka*. Obe partitúry sa neskôr (Moyzesova i Suchoňova) už vo výrazne zmenenej a rozšírenej podobe stávajú akýmsi podkladom pre dve profilové opery slovenskej tvorby šesťdesiatych rokov: Suchoňovho *Svätopluka* (1960) a Moyzesovho *Udatného kráľa* (1967).

Moyzesova „scénická kantáta“ bola pôvodne zamýšľaná ako rozhlasová opera. V rokoch prvej konjunktúry rozhlasového média tešil sa tento žáner pomerne veľkej obľube. Tvar mal približne necelých päťdesiat minút, podľa klasicistického eposu Jána Hollého napísal libreto skladateľ v spolupráci s Ľudom Zúbkom, nie v bernolákovčine, ale v štúrovskej slovenčine. Na rozdiel od Suchoňovej opery, ktorá líči posledné dni veľkého panovníka, Hollý a Moyzes zobrazujú jeho prerod od kolaboranta s Bavormi na vodcu národného spoločenstva v boji za politickú nezávislosť.

V pozadí s čiernym kruhovým horizontom zapĺňal pôdorys javiska systém schodísk v rôznom výškovom členení. František Tröster ponúkol režisérovi stabilnú, bohato členenú vertikálu i horizontálu. V popredí javiska bolo vyvýšené pódium v tvare kruhu, rozdelené na dve polovice. To bol priestor pre dva antagonistické zbory – Bavorov a Slovanov. Pred týmto pódium sa týčilo desať snehovo bielych, štíhlych stĺpov, tak trochu pripomínajúcich stožiare na zástavy. Pri pravom portáli boli krížom cez seba položené dva veľké kvádre – znak konfliktu (k dispozícii je jediná fotografia prázdnej scény a Trösterov návrh – prakticky sa nelíšia). Vďaka členenému javisku mohol režisér rozohrať dramatické akcie, pokiaľ mu to

¹³ Scénická kantáta *Svätopluk* vznikla na libreto Alexandra Moyzesa a Ľuda Zúbka na slová básne Jána Hollého. Dirigent Karel Nedbal, réžia Viktor Šulc, scénická výprava František Tröster. Hralo sa v slovenskom jazyku 27. 10. 1935 a 30. 10. 1935.

dovoľoval kantátový charakter skladby. Titulnú postavu Svätopluka vytvoril barytonista Karel Zavřel, Slavomíra stvárnil Zdenko Ruth-Markov¹⁴, ich protivníkov Karolmana a Britwalda Štefan Hoza a dr. Janko Blaho. Vzhľadom na to, že okrem premiéry sa konala len jedna repríza, čo nebolo pri náročnejších operných tituloch v týchto sezónach až také výnimočné, nájdeme v dobovej tlači len jeden ohlas.

Krok do sveta židovskej mystiky

V tieni legendárnych a legendarizovaných Šulcovych troch operných inscenácií v SND (*Ruská lady Macbeth*, *Fidelio*, *Čarovná flauta*) zostáva nezaslúžene jeho réžia opery Lodovica Roccu *Dibuk*, ktorej premiéra sa konala 14. apríla 1937.¹⁵ Je pravdou, že uvedenie Roccovej opery nepredstavovalo taký odvážny a výnimočný kultúrno-politický čin, akým bolo zaradenie Šostakovičovej opery *Ruská lady Macbeth*. Šostakovičova opera (premiéra 23. 11. 1935) bola druhým javiskovým uvedením mimo Sovietskeho zväzu, sotva týždeň po štokholmskej premiére. Sovietske dielo treba vnímať aj v zrkadle nadviazania diplomatických stykov medzi Československom a Sovietskym zväzom.

Bratislavská inscenácia sovietskej opery bola aj neskôr, najmä v prvej dekáde komunistickej totality u nás vhodným propagandistickým tromfom. Zamlčovalo sa však, že pokrivená stalinská estetika tridsiatych rokov dielo doma, ako aj v krajinách východnej Európy na takmer tri desaťročia vygumovala z javísk ako prejav buržoázneho formalizmu a naturalizmu. Šulcov *Fidelio* a *Čarovná flauta* v čase akútneho nacistického nebezpečenstva boli zasa divadelne sugestívnou a občiansky jednoznačnou výpoveďou, adekvátnou tomu, čo s českým činoherným súborom SND vyslovil režisér v Čapkových hrách *Biela nemoc* (5. 2. 1937) a *Matka* (6. 3. 1938).

Rocca s operou *Dibuk* vyhral v roku 1934 náročný skladateľský konkurz milánskej La Scaly a už pred SND ho uviedlo viacero veľkých divadiel (napr. La Scala, ďalšie veľké talianske divadlá, New York City Opera, Lyric Opera Chicago, Varšava, Záhreb). Toto dielo svojím tak trochu „duchárskym“ námetom z okruhu chasidských legiend o prevteľovaní duší mŕtvych do živých, neprinieslo tému umelecko-politického manifestu ako napríklad inscenácia Beethovena či Mozarta. Dnes sa s touto operou, aj jej skladateľom stretne iba na stránkach operných encyklopédií. Dôvodom, že jej doteraz naša teatrológia (či už operná,

¹⁴ V českej teatrológii uvádzaný pod vlastným menom Zdeňek Ruth Markov.

¹⁵ Opera v troch dejstvách s prológom (orig. *Il dibuk*). Libreto Renato Simoni podľa hry Salomona Rappaporta An-skyho. [Pôvodom bieloruský autor, písaný po rusky An-skij, po nemecky ako An-ski, po anglicky Ansky – pozn. redakcia.] Preklad Otto František Babler, dirigent Zdeňek Folprecht, scénická výprava František Zelenka, choreografia Joe Jenčík (vl. menom Josef Jenčík), zbormajster Ladislav Holoubek, réžia Viktor Šulc. Uskutočnilo sa sedem predstavení v českom jazyku, poslednýkrát hrali 21. 6. 1937.

alebo zaoberajúca sa scénografiou) venovala takú malú pozornosť je aj skutočnosť, že na rozdiel od inscenácií výtvarne pripravených Trösterom, sa zo Zelenkových návrhov nič nezachovalo a že Roccova opera je pre nás vlastne absolútne neznámym dielom. V miere javiskovej imaginácie bol *Dibuk* so Šulcovými profilovými opernými inscenáciami rovnocenný.

Libreto Renata Simoniho vzniklo podľa jidiš predlohy Salomona Rappaporta An-skyho (1863 – 1920) z roku 1914 a jeho dramatický text uviedol krátko po vzniku vo svojom divadle aj avantgardný ruský režisér Jevgenij Vachtangov. V krátkom prológu sa dozvedáme, ako si kedysi dvaja mladí židia pod prísahou sľúbili, že ak sa im narodí raz deti opačného pohlavia, zosobášia ich. Na plnenie sľubu bude podľa legendy dozeráť mýtická postava – Posol. Všetko toto rozpráva pri stemnelom javisku mužský zbor vo funkcii akéhosi chóru. Javiskom sa minie záhadná postava Posla, ktorý sa neskôr objavuje aj počas príbehu, vždy je v priestore situovaný tak, že je zjavná jeho príslušnosť do „iného sveta“.

Každé z troch dejstiev má osobitú atmosféru nezvyklého prostredia (synagóga, vidiecky dom bohatého žida Sendera niekde v Bielorusku, dom (modlitebňa) „zázračného“ rabína Ezriela), ale aj miery fantastickosti a narastania napätia stále sa stupňujúcej zápletky. Na javisku je minimum rekvizít, je otvorené do hĺbky až po tmavý horizont. V synagóge prebiehajú modlitby, spievajú sa žalmy, prichádzajú prosebníci. Je to pôsobivý žánrový výjav, plný nezvyčajnej exotiky. „Synagóga nemá steny, iba línie a krivky,“ napíše dr. Herzfeld v *Pressburger Tagblatt*.¹⁶ Na javisku sú iba temné závesy, náznak niekoľkých oblúkov klenby a kultového baldachýnu, ktorý stojí osamelý v priestore. „Odnikadiaľ“ sa objavujú mystické znaky – znamenia: postriebrený symbol dvoch rúk, ruka s nožom. „Výtvarná skratka, znak,“ konštatuje Michal Považan v *Slovenských zvestiach*¹⁷ a Alexander Moyzes v *Lidových novinách* vyzdvihuje Šulcovu „schopnosť zobrazit' idey a pocity zmyslovými znakmi.“¹⁸ Teda Šulc pracoval s takmer prázdnyim javiskom, závesmi, znakmi, bohatým svietením.

Od sľubu, ktorý si kedysi dali priatelia, uplynulo dvadsať rokov. Jeden z nich zomrel a mladý chudobný talmudista Chanan je jeho syn. Chanan je zaľúbený do Leah, dcéry

¹⁶ HERZFELD, Max, dr. *Der Dybuk*. Erstaufführung der dreiaktigen oper von Lodovico Rocca im Slowakischen Nationaltheater. In *Neue Pressburger Zeitung*, č. 105, 16. 4. 1937, s. 4. Preklad citácií z Herzfeldovej recenzie sme prevzali z knihy MITTELMANN-DEDINSKÝ, Móric. *Viktor Šulc. Cesta režiséra*. Bratislava : Tatran, 1984, s. 212. Poznámka redakcie: M. Mittelman-Dedinský názov recenzie neuvádza, mylne odkazuje na zdroj v denníku *Pressburger Tagblatt* 17. 4. 1937. Viacerí autori citujú z preloženej Herzfeldovej recenzie s uvedením nesprávneho odkazu, našli sme aj citáciu bez odkazu na knihu M. M. Dedinského. Skutočnosť je taká, že denník *Neues Pressburger Tagblatt* vychádzal pod týmto názvom len do roku 1935, od roku 1936 sa noviny nazývali *Neue Pressburger Zeitung*.

¹⁷ M. P. [Michal POVAŽAN]. Premiéra „Dibuka“. In *Slovenské zvesti*, roč. 2, č. 75, 18. 4. 1937, s. 6.

¹⁸ MOYZES, Alexander. Z bratislavské opery. Roccova opera *Dibuk* opera po prvý u nás. In *Lidové noviny*, roč. 45, č. 194, 17. 4. 1937, s. 9.

zbohatlíka Sendera. To je ten druhý z dávnych priateľov. Sľub mŕtvemu nemieni dodržať a dcére nájde bohatého ženícha, Zúfalý Chanan od žiaľu zomiera.

V druhom, „svadobnom“ dejstve potrebuje Šulc dva priestory – pred Senderovým domom a vo dvore domu. Použije točňu. V prvej scéne je na boku javiska pomník zavraždených snúbencov, obetí pogromu, akési symbolické memento. Podľa dávneho zvyku musí nevesta pred svadbou pohostiť žobrákov a mrzákov a zatancovať si s nimi. Morbídna tanečná extáza, pripravená majstrom výrazového tanca Joeom Jenčíkom, vrcholí v „dance macabre“ starej slepej žobráčky (mezzosopranistka Ludmila Komancová) . Zrejme na túto scénu myslí Herzfeld, keď píše, že „svadba má tragický úškľab pekelnej haravary“.¹⁹ Leah osamie a začuje vyčítavý hlas Chanana a hlas Posla, pripomínajúceho dávny sľub. Ale už niet návratu a pri hrobe matky (to je ten druhý priestor „svadobného“ obrazu) žiada Leah mŕtvu o požehnanie. S veselou hudbou vchádza do svadobného dvora ženích. Iba otec si všimne zmenený výraz dcéry. Keď chce ženích Leah objat', Leah ho odsotí a cudzím, neprirodzeným hlasom vykrične. Vstúpil do nej dibuk – Chananova duša.

V treťom dejstve Leah prichádza s otcom za starým rabínom Ezrielom, aby ju oslobodil od dibuku, ktorý sa z nej stále ozýva. Rabín pochopí, že Sender porušil sľub a káže mu, aby sa z hriechu vykúpil tak, že polovicu majetku rozdá chudákovi. Potom nasleduje strhujúca scéna exorcizmu. Javisko sa zahalí do tmy, v priestore prestávame tušiť hranice priestoru, len kdesi vo výške, takmer z povraziska svieti svetelný lúč – jediný bodový reflektor, sledujúci striedavo rabína a Leah. Pri tomto popise vychádzame z jednej zachovanej fotografie v Divadelnom ústave a z rozprávania dr. J. Blahu, interpreta postavy Chanana. Táto scéna je podľa kritik i pamätníkov herecko-speváckym koncertom Arnolda Flögla, predstaviteľa rabína Ezriela. „Rabínske zaklínanie buráca ako posledný súd,“ napíše kritik Max Herzfeld.²⁰

Po ťažkom zápase napokon duša Chanana Leah opúšťa. A ozve sa jej nárek: „Opustila som tvoje telo, teraz si však prichádzam po tvoju dušu!“ Objaví sa zjavenie Chanana, ktorý symbolickým čiernym závojom smrti zahalí telo svojej lásky. Na potemnelom javisku sa ozve zvuk zboru, ktorý spieva o svätosti dodržiavania sľubov.

Popri Flöglovom rabínovi Ezrielovi (už tradične so skvelou výtvarne vypracovanou maskou, v tomto prípade pripomínajúcou starozákonného proroka) stavala inscenácia na mäkkej, nepatetickej, introvertnej a výborne spievajúcej Leah Milady Formanovej; nehou prejavu prekvapil v úlohe Chanana dr. Janko Blaho. Partitúru s prvkami neoverizmu

¹⁹ HERZFELD, Max, dr. Der Dybuk. Erstaufführung der dreiaktigen oper von Lodovico Rocca im Slowakischen Nationaltheater.

²⁰ Tamže.

s temperamentom a zmyslom pre výrazovú expresiu tlmočil dirigent Zdeněk Folprecht. Československej premiéry, ktorú publikum prijalo s ováciami, sa okrem spokojného autora zúčastnil rad expertov a kritikov z blízkeho okolia (Viedeň, Budapešť, Praha) a naštudovanie zaregistrovalo pomerne vysoký počet predstavení, až sedem. Kritika takisto inscenáciu vysoko hodnotila. Zaujalo ju dielo, ale aj jeho veľmi imaginatívne javiskové stvárnenie.

Mozartovsky epilóg

Wolfgang Amadeus Mozart patril spolu s Bedřichom Smetanom k prioritám dramaturgie Karla Nedbala. Začiatkom tridsiatych rokov mal v repertoári prakticky súběžne päť najznámejších Mozartovych oper – *Únos zo serailu*, *Figarovu svadbu*, *Dona Giovanniho* (pod názvom *Don Juan*), *Cosi fan tutte*, *Čarovnú flautu*. Možno sa len nazdávať, že opery libretistu Lorenza da Ponteho (*Figaro*, *Giovanni*, *Cosi fan tutte*), ktoré sú naskrz talianskymi skladbami, neboli Nedbalovi – pri jeho dešpekte k talianskej opere en bloc – také blízke ako tie na nemecké (*Únos*, *Čarovná flauta*). Keď Nedbal koncom dekády siahol opäť po Mozartovi a rozhodol sa pre *Čarovnú flautu*²¹ (netušiac, že sezóna 1937/1938 je jeho poslednou kompletnou sezónou v SND, lebo v novembri 1938 už odišiel zo Slovenska) možno najviac zavážilo, že toto dielo v porovnaní s ostatnými prináša obrovský etos, že je akýmsi (hoc aj dobovo slobodomurárskym) krédom o nutnosti a zákonitosti konečného víťazstva dobra, humanizmu, práva a spravodlivosti nad regresom a bezprávím. Na prahu roka 1938 s tušeniami toho najhoršieho to bola voľba celkom samozrejماً. Je len logické, že o spoluprácu na *Čarovnej flaute* požiadal Nedbal režiséra tak občiansky vyhraneného, ako bol umelecký šéf českej činohry SND Viktor Šulc. Ich posledná spolupráca priniesla opäť pozoruhodný výsledok a zároveň dôkaz, ako dirigent Karel Nedbal za tých desať rokov dozrel. Neznámy autor recenzie v Slovenských zvestiach napísal, že „Muzikantská spontánnosť nesie sa nad orchestrom, kde vokálna línia stretá sa s podobne mocným ovzduším“.²²

Za výtvarníka *Čarovnej flauty* si Šulc zvolil plzenského Stanislava Kuttnera. Okrem pár obsahovo málo diferencovaných fotografií zachovalo sa z podoby jeho návrhov či ich realizácie pramálo. A už tradičné, mnohozmyselné konštatovania kritiky, síce chváliacej, ale bez konkrétneho poukazu na podobu inscenácie.

²¹ Opera v dvoch dejstvách a šestnástich obrazoch (*Kouzelná flétna – Die Zauberflöte*). Libreto Emanuel Schikaneder. Preklad, úprava Ivan Ballo, dirigent Karel Nedbal, scénická výprava Stanislav Kuttner, choreografia Bohumil Relský, réžia Viktor Šulc. Odohrali sedem predstavení, posledné 10. 4. 1938, všetky v českom jazyku.

²² Mozartova „Kúzelná flétna“ v SND. In *Slovenské zvesti*, roč. 3, č. 8, 12. 1. 1938, s. [4].

V Šulcovej inscenácii, aj keď v podobe metafory, musela sa určite odraziť napätá domáca i medzinárodná politická a možno aj spoločenská situácia s jej obrovskými antagonizmami: násilnícky svet Kráľovnej noci a jej prisluhovača Monostata a svet vznešených ideí Sarastro, ale aj zdravého prístupu k životu, aký reprezentuje jednoduchý vtáčnik Papageno. V programovom bulletinu Šulc nepolitikárči, len upozorňuje, že jeho inscenácia chce posilniť v spoločnosti „vieru v pozitívne sily“.²³ Netušíme, ako Šulc zobrazil reakčný svet Kráľovnej noci, aspoň vo všeobecných náznakoch vieme viac o svete Sarastro a mikrosvete „ľudového“ Papagena. V kontraste s vtedajšou inscenačnou praxou tejto opery vzdáva sa režisér rozprávkovej dekoratívности, aj megalomanských rozmerov „staroegyptskej“ architektúry Sarastrovej ríše. Oslobodzuje javisko „od záplavy ťažkých plátien i kriľavej smesice husto nanášaných farieb.“²⁴ Šulcovým zámerom bolo „nadľahčovať a poetizovať hmotu pompéznych egyptských kulís, prebúrať a odstrániť ťažkopádnosť a hlavne plochosť maľovaných projektov.“²⁵ Z dostupných fotografií sa o architektúre scény nedozvieme takmer nič. Môžeme len konštatovať, že výsledkom bol neprehustený priestor, vzdušnosť, výtvarná prostota. Náznaky chrámových stavieb, štylizácia, v rámci ktorej napríklad stromy rozprávkového lesa nahrádzala akási vlajková alej. Vieme, že réžia pracovala s projekciou, farebne tónovala jednotlivé výjavy, premietala na dekoráciu geometrické kompozície. Podľa Ballu aj zbory prichádzali na javisko nie neorganizovane, ale v akýchsi „geometrických radoch“. Farba je pre Šulca zložka skôr fantazijná – geometria – ideová, reprezentujúca poriadok, systém.

Inscenátori stáli pred náročnou úlohou. Zosúladiť rozprávkový svet so svetom mystérií a svetom viedenskej ľudovej komédie, prepojiť tieto polohy, aby sa nestratila ich výpovedná hodnota a zároveň ich vizuálne odlišiť: svet „barokovej“ opery (Kráľovná noci), svet klasicistického, osvietenického, filozofujúceho mystéria (Sarastro) a svet singšpílu, viedenského „predmestia“ (Papageno). A docieľiť, aby sa z celku nestal kaleidoskop. Nájsť harmóniu viacerých divadelných poetík v jednom celku. Zdá sa, že sa to Šulcovi podarilo. Šestnásť obrazov (prostredí) delil jedinou prestávkou, vďaka točni zachoval inscenácii spád, tempo, rytmus. Dokumentoval, že „vie sústrediť hercov a speváka na hru – a diváka na scénu!“²⁶ Nad orchestrisko vysunul lávku (mostík), aby zväčšil kontakt s hľadiskom,

²³ Šulcov príspevok v štvorstránkovom programe k inscenácii nemá názov. In Wolfgang Amadeus Mozart: *Čarovná flauta* [programový bulletin]. Opera SND Bratislava, premiéra 8. 1. 1938. Nečíslované.

²⁴ Pozri viac BALLO, Ivan. K Šulcovej inscenácii Kúzelnéj flauty. In *Jednota*, roč. 2, č. 6, 5. 2. 1938, s. 69.

²⁵ -v-. K premiére Mozartovej opery „Kouzelná flauta“ v SND. Rozhovor s šéfrežisérom SND V. Šulcom. In *Slovenské zvesti*, roč. 3, č. 2, 4. 1. 1938, s. [4].

²⁶ -jš. [Anton HOŘEJŠ]. Kúzelná flauta v novom naštudovaní. In *Robotnícke noviny*, roč. 35, č. 9, 13. 1. 1938, s. 3.

inscenoval sem niektoré dialógy, asi z tohto miesta adresoval aj isté posolstvá (Sarastrov „osvietenecký“ humanizmus? Papagenovu prostú ľudovú filozofiu?). Za tento nápad časť kritiky napadla režiséra z plagiátorstva. Podobnú lávku, mostík použil totiž krátko predtým režisér Luděk Mandaus v pražskej inscenácii *Dona Giovanniho*. Nevieme presne akú úlohu malo vysunutie časti hracieho priestoru nad orchester v Mandausovej inscenácii v Národnom divadle. Z dostupných fotografií pražskej inscenácie *Dona Giovanniho* sa to nielenže nedá odhadnúť, ale na fotografiách nie je tento scénický prvok ani zrejmy. „Mostíky“, „lávky“ ako miesto pre myšlienkové dominanty divadelných príbehov boli nakoniec prostriedkami európskej divadelnej avantgardy, inšpirované klasickým japonským divadlom.

Ivan Ballo, ktorý pražskú inscenáciu poznal, tiež s týmito hlasmi polemizuje, hovorí o originalnosti Šulcovho nápadu a zdôvodňuje to pokusom eliminovať nedostatok priestoru na javisku. „Chceme doceliť nerušený postup predstavenia i hladký spád, ktorý bol dosiaľ rozdrobovaný v rad drobných výstupov,“ vyznal sa Šulc pred premiérou.²⁷

Významové mizanscény predstavovali „geometricky priam pevné zoskupenia, nemali v sebe nič strnulého i metronomicky priam odmeraný pohyb ani na chvíľu nestratil ľahkosť a ladnosť,“²⁸ pretože Šulc štylizoval pohyb „v takmer tanečnom pohybe“.²⁹ Ballo oceňuje režisérov prístup k dôležitosti hudobnej výpovede, hovorí o „zbožnom postoji“ a „plachej skromnosti a cudnosti“³⁰. Šulc navyše tvrdí, že „réžia kladie spevný hlas do centra celej inscenácie a usmerňuje priestor okolo spievajúcej postavy.“³¹ Herci – speváci, podľa kritik, v tomto naštudovaní opäť raz excelovali. Tradičné mozartovské trio protagonistov – Helena Bartošová (Pamina), dr. Janko Blaho (Taminio), Arnold Flögl (Sarastro). K nim sa kvalitou pripájala Kráľovná noci Milady Jiráskovej i dvojica Karel Kalaš, Milada Letenská (Papageno, Papageno), vkusne zbavená častého až fraškovitého zobrazenia smerom k teplému, milo úsmevnému, prostému humoru. Kritika ocenila aj kvalitu prozaických pasáží, ktoré upravil inscenátorom Ivan Ballo, žiaľ, o nich nevieme prakticky nič.

Úspech *Čarovnej flauty* u kritiky i obecnstva bol jednoznačný. Bola to posledná Šulcova operná réžia v Slovenskom národnom divadle. Nasledujúce mesiace priniesli politické zvraty, ktoré nasmerovali život tohto výnimočného umelca k tragickému koncu.

²⁷ -v-. K premiére Mozartovej opery „Kouzelná flétna“ v SND. Rozhovor s šéfrežisérom SND V. Šulcom. In *Slovenské zvesti*, roč. 3, č. 2, 4. 1. 1938, s. [4].

²⁸ BALLO, Ivan. K Šulcovej inscenácii *Kúzelnéj flauty*. In *Jednota*, roč. 2, č. 6, 5. 2. 1938, s. 69.

²⁹ Tamže.

³⁰ Tamže.

³¹ - v-. K premiére Mozartovej opery „Kouzelná flétna“ v SND. Rozhovor s šéfrežisérom SND V. Šulcom. In *Slovenské zvesti*.

* * *

V divadelnosti rukopisu opernej praxe Slovenského národného divadla (a nielen v tridsiatych rokoch) boli Šulcove inscenácie niečím výnimočným. Prinášali nepopisné, pritom vizuálne pôsobivé operné divadlo, smerovali od prvoplánového aranžovania príbehov k zvýrazneniu podstatnej myšlienky, od dekorativizmu k javiskovej metafore. Javisko vnímali ako dramatický priestor, úzko prepojený s hereckou tvorbou. Architektúra scénografie (najmä spolupráca s Františkom Trösterom) namiesto plošných, maľovaných kulís umožňovala meniť a znásobovať rytmus predstavenia, akcentovať dominantné dramatické momenty, vytvárať významovo silné mizanscény. Šulc žiadal od herca cestu od popisnosti vonkajších znakov opernej postavy do hĺbky dramatického charakteru.

Operu považoval za vrchol divadelnej syntézy. Na rozdiel od praxe iných režisérov činoherného divadla, pre ktorých je často hudobná (vokálna) zložka len nutné zlo, k skladateľovej výpovedi cítil úctu a snažil sa ju javiskovými prostriedkami umocniť. V naštudovaniach s dirigentom Karlom Nedbalom docielil vzácnu zhodu medzi tým, čo znelo z orchestra a tým, čo sa odohrávalo na scéne. Výsledkom bolo – s odstupom rokov to môžeme tvrdiť samozrejme s istou rezervou – totálne divadlo.

Jaroslav Blaho

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