

Fibichove opery na Slovensku

Miloslav Blahynka

Vonkajším podnetom na napísanie tejto štúdie je stopäťdesiate výročie narodenia a sté výročie úmrtia Zdeňka Fibicha. Obe výročia zohľadnilo vo výbere svojich priorít na roky 2000 - 2001 UNESCO. Najsilnejšie vnútorné podnety boli nespracovanosť témy o recepcii Fibichovho hudobnodramatického diela na Slovensku a ctižiadosť prispieť k pomerne úzkemu fibichovskému bádaniu.

Fibich sa javí ako skladateľ viacerých paradoxov. Z recepcného hľadiska je paradoxné relatívne vysoké ocenenie Fibicha v českej hudobnej historiografii a estetike a na druhej strane tomu nezodpovedajúce uvádzanie a pomerne slabá recepcia jeho tvorby. Týka sa to tvorby Fibicha ako celku, ale hudobnodramatickej tvorby špeciálne.

Okrem Slovenska a Fibichovej vlasti sa jeho hudobnodramatická tvorba hrala iba v Rakúsku (Námluvy Pelopovy - budeme prekladať pre SD Vohľady Pelopove??? - , hostovanie pražského Národného divadla 3 júna 1892 vo Viedni a naštudovanie vo viedenskej Volksoper v nemeckom preklade E. Grüna, ktorého premiéra sa konala 9. apríla 1924) a v Belgicku (Smír Tantalův, Zmier Tantalov, vo flámskom preklade v Antwerpách, premiéra 21. decembra 1893)¹.

V Čechách a na Morave nejestvuje v inscenovaní Fibichových opier kontinuálna tradícia, porovnateľná s ďalšími dvoma skladateľmi trojhviezdia českej hudby a opery devätnásteho storočia. Každé uvedenie jeho operného diela bolo čímisi výnimočné a zároveň ojedinelé. Naposledy, v prípade plzenskej inscenácie Šárky z minulého roku, aj škandálne.

Postavenie Fibichovho operného diela v rámci českej opery devätnásteho storočia je z estetického hľadiska ambivalentné. Vo Fibichovom prípade akoby pokračoval starý boj o Smetanovho Dalibora, avšak vedený inými zbraňami, posilnený inou

¹ Tieto zahraničné inscenácie Fibichových melodram uvádza LOEWENBERG, Alfred: Annals of Opera 1597 - 1940. Genéve: Societas Bibliographica 1955 (druhé vydanie).

estetickou a ideologickou argumentáciou. Fibich hral v rámci teoreticky koncipovaných a geneticky zdôvodnených vývinových línií českej hudobnej a opernej tvorby, podobajúcich sa na akési umenovedné paralely Darwinovej evolučnej teórie o vývine zoologických druhov, úlohu pokračovateľa Bedřicha Smetanu, reprezentanta pozitívnych hodnôt českej hudobnej tvorby. Mal byť pilierom, schopným zaujať nasledovníkov a naznačiť im nové vývinové cesty. Tak vnímali Fibicha mnohí jeho starší a mladší súčasníci, z prvých, napríklad, Otakar Hostinský, z druhých, napríklad, Zdeněk Nejedlý.

Hostinský v štúdiu Česká hudba 1864 - 1904 dokonca Fibicha porovnáva so Straussom či Debussym², aspoň z hľadiska základného ideového prístupu k opernej tvorbe a jej literárnym východiskám. Oproti nim Vladimír Helfert s tridsaťročným odstupom od Fibichovej smrti označuje Fibicha za zjav mierne vývinovo retardačný: „V histórii modernej českej hudby znamená Fibich prvého čisto romantického skladateľa. V štýlovej postupnosti jeho miesto patrí pred Smetanu alebo aspoň zároveň so Smetanom. Vtedy by bol býval vysoko aktuálny. V tomto štýlovom oneskorení je všetka tragika Fibichovho zjavu v modernej českej hudbe.“³

Dnešná renesancia Fibichovho diela, zatiaľ v oblasti komornej a orchestrálnej tvorby, toto Helfertovo stanovisko relativizuje, ale v časoch, keď ho vyslovil, aktuálne korešpondovalo s pohľadom na Fibicha jednak optikou recepcie jeho tvorby v tridsiatych rokoch dvadsiateho storočia, jednak optikou estetiky novej hudby, ktorá sa najdôraznejšie postavila proti romantickému pátosu, romantickej citovosti aj romantickým hudobným a operným formám, ktoré Fibich svojim dielom naplňal.

Toto základné východiskové postavenie Fibicha v dejinách českej opernej tvorby do značnej miery ovplyvnilo prezentáciu a recepciu jeho javiskového diela na Slovensku, hlavne v dvadsiatych rokoch. Šárka zaznela v Slovenskom národnom divadle po Smetanovej Hubičke - budeme prekladať pre SD ako Boštek??? -

² Bližšie o tom: HOSTINSKÝ, Otakar: Česká hudba 1864 - 1904. Praha: vyd. Grosman a Svoboda, 1909, s. 23.

a Daliborovi toho istého autora ako tretia operná premiéra Jeřábkovej opernej spoločnosti. Napriek slubnému začiatku uvádzanie Fibicha v Slovenskom národnom divadle a na Slovensku vôbec nikdy nedosiahlo intenzitu a parametre uvádzania Smetanovej a Dvořákovej opernej tvorby. Vo Fibichovej opernej dramaturgii hrala dôležitú úlohu zameranosť na tragické témy, na baladickosť, na ideovú atmosféru wagnerovskej hudobnej drámy. Hoci podľa Fibichovej libretistky a priateľky Anežky Schulzovej, po Neveste messinskej cítil, že nie je na správnej ceste, že kvôli zvolenému chladne deklamačnému slohu poprel v sebe mocné hnutie melodickéj invencie⁴, ďalšia Fibichova operná tvorba sa vyvíjala kontinuitne, nielen z hľadiska použitých hudobnovýrazových prostriedkov, ale aj z hľadiska opernej dramaturgie a celkovej architektúry operného diela.

Fibich do českej opery vnáša nové výrazové polohy: erotizmus, romantický životný pocit, jemnú dekadenciu, atmosféru fin de siècle, mytológiu. Práve tento rozmer Fibichovej opernej tvorby mohol byť pravdepodobne ideovou prekážkou uvádzania jeho tvorby v bratislavskom kultúrnom prostredí, ktoré pred rokom 1920 malo iba obmedzený prístup k opernej tvorbe: Nemecké a maďarské divadelné spoločnosti hrali operu iba niekoľkokrát za sezónu, pričom sa na repertoár dostali iba najpopulárnejšie francúzske a talianske opery. Nielen česká, ale celá sféra slovanskej opery zostávala celkom mimo sféry ich záujmu. V Bratislave by pravdepodobne pred rokom 1918 ani nenašla divácke zázemie. A po roku 1920 sa dramaturgia orientovala na taký český repertoár, ktorý mohol priviesť do divadla adekvátny počet poslucháčstva a zároveň sa od neho očakávalo, že by mohol zohrať iniciačnú úlohu pri vzniku pôvodnej slovenskej opernej tvorby. Z tohto hľadiska hrali Fibichove opery takisto paradoxnú úlohu: pre bežný repertoár spĺňali iba v obmedzenej miere požiadavku komunikability s priemerným poslucháčom, z hľadiska možných štýlových podnetov a

³ HELFERT, Vladimír: Česká moderní hudba. In: Helfert, Vladimír: Vybrané studie I. O hudební tvořivosti. Praha: Editio Supraphon 1970, s. 208.

⁴ bližšie o tom: SCHULZOVÁ, Anežka: Zdenko Fibich. Hrstka upomínek a intimních rysů. In: Květy roč. 2, 1902, s. 76

iniciácií, sa javili ako neaktuálne a náležiacie svojou poetikou do devätnásteho storočia.

Ak by sme sa na vznik a prvé roky činnosti Slovenského národného divadla chceli pozeráť sub specie českého kultúrneho vplyvu na Slovensku, ani vtedy nemohli zohrať Fibichove opery výraznejšiu funkciu. Námety vrcholných opier a melodram, s výnimkou Šárky, čerpajú zo zdrojov svetovej literatúry. Nie nadarmo sa Fibich označuje ako hudobný Lumírovec. To však nevylučuje pravdepodobnosť, že v prvých rokoch pôsobenia Slovenského národného divadla hrala práve inscenácia Šárky, diela, ktoré sa chápe ako operné pokračovanie Libuše, funkciu slávnostnej opery.

Inscenáciu z prvej sezóny pôsobenia Slovenského národného divadla⁵ režíroval Bohuš Vilím a hudobne naštudoval Ferdinand Ledvina. Z predstaviteľov hlavných úloh sa ako najvýraznejšia osobnosť javí Hana Kramperová v úlohe Šárky. Zo zachovaných kritických ohlasov možno usúdiť, že Kramperová zosúladila spevácku a hereckú interpretáciu do kompaktného prejavu, vyznačujúceho sa celistvosťou a silou divadelného výrazu. Na dobrej interpretačnej úrovni boli podľa Štefana Hozu⁶ stvárnené aj ďalšie ženské úlohy. Zato interpretácia postavy Ctirada bola mierne nad silami lyrického tenoristu Leona Geitlera, ktorý mal pravdepodobne väčšie predpoklady na kvalitné stvárnenie Lukáša v Hubičke, ktorú spieval na otváracom predstavení Slovenského národného divadla desať dní pred uvedením Šárky, prípadne aj Werthera v Massenethovej rovnomennej opere, ktorého v Bratislave s kladnou odozvou spieval niekoľko dní po prvom bratislavskom a slovenskom uvedení Šárky.

Inscenácia Šárky sa obnovila v roku 1921, 1925 a 1931. Z niektorých kritických poznámok, dovoľávajúcich sa kvalitnejšej scénografickej stránky inscenácie a z okolnosti, že vo všetkých rokoch figuruje ako režisér inscenácie Bohuš Vilím, možno usudzovať, že išlo o jednu réžijnú koncepciu, ktorá eventuálne mohla v púriebehu rokov zaznamenať určité retuše alebo drobné

⁵ Jej premiéra sa konala dňa 10. marca 1920. Údaj uvádzajú: MIČINEC, Stanislav - ŠTÚROVÁ, Nelly: Súpis premiér SND. 1920 - 1945. Bratislava: Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie 1990, s. 119.

zmeny. V rokoch 1920 a 1921 interpretovala hlavnú ženskú postavu Hana Kramperová, protagonistka Jeřábkovho súboru, sopranitka s dramatickým nábojom aj so schopnosťou koloratúry, zoroveň sugestívna v hereckom podaní. Neskôr, v roku 1925, Šárku naštudovala Dobrena Šimáňová, ktorá v roku 1921 stvárnila Svatavu. V roku 1931 hodnotí anonymný kritik Národného denníka Šárku Vandy Fuxovej, ktorá pravdepodobne vynikla hlasovou sýtosťou a presvedčivým dramatickým podaním, avšak v dramaticky vypätých vrchoch fráz sa u nej objavili technicky problematické miesta.⁷ Ctirada po Leonovi Geitlerovi interpretoval Zdeněk Knittl v roku 1921, Ján Berlík v roku 1925, Emil Olšovský a Richard Graeven (vlastným menom Richard Chýla) v roku 1931. Dirigentmi po Ferdinandovi Ledvinovi (v rokoch 1920 a 1921) boli Bedřich Holeček (v roku 1925) a Jozef Vincourek. V údajoch o inscenácii z roku 1925 figuruje ako režisér Zdeněk Markov. V skutočnosti išlo o Vilímovo režijné aranžmán, avšak vzhľadom na okolnosť, že Vilím v rokoch 1922 - 1928 pôsobil v Olomouci, v roku 1928 sa do Bratislavy vrátil spolu s Karlom Nedbalom, Markov pravdepodobne pripravil réžiu Šárky v súlade s Vilímovými intenciami.⁸

V roku posledného uvedenia Šárky, 1931, sa v kritickej reflexii objavili aj výhrady voči dielu ako takému. Antonín Hořejš vidí disproporciu medzi mytologicko-rozprávkovým námetom opery a mentalitou súčasného vnímateľa. „Šárka je v niektorých smeroch dielo opravdu silné a dá sa na nej hudobne mnoho vychutnávať, bohužiaľ, dobový zmysel, bazírujúci na bájoslovnom sujete, dávno ztratil svoju ideovú závažnosť a hudba svojím charakterom upútaná k idylickej menatlite meštiackeho divadelného publika, nemá dnes tej príťažlivosti, akú mala v dobe svojho vzniku. Možno konštatovať, že „Šárka“ nie je dielo nesmrteľné, že je dnes už len dielom historicky významným,

⁶ HOZA, Štefan: Opera na Slovensku. Martin: Osveta, 1953, s. 181.

⁷ anonym: Zdeněk Fibich: „Šárka“. In: Národný denník, roč. 10 (1931), č. 247, 30. 10. 1931, s. 3.

⁸ Bližšie údaje o inscenačných tímoch a osobách a obsadení archívuje vo svojich zbierkach teatrálií Divadelný ústav Bratislava. Z jeho archívnych materiálov o inscenáciách Fibichovho diela na Slovensku sme vychádzali pri práci na tejto štúdii.

ovšem s velkými hudobnými kvalitami.“⁹ Hořejš v citovanom článku vyjadruje skepsu v možnosť, aby pre recepciu Fibichovho diela nastali v dohľadnej dobe priaznivejšie okolnosti. Pokúša sa vykresliť prognózu v tejto veci: „Snáď opäť až po čase, až ľudia znovu počnú veriť v povesti ako faktá, až znovu zosilnie citová atmosféra, v ktorej sa ľudia budú pohybovať, bude možné, aby Fibichova Šárka a druhé jeho opery opäť s celým a plným úspechom sa objavili na obzore. Zatiaľ na programe doby sú problémy ľudskejšie, ktoré si vyžadujú riešenie iné, súvisiace s mentalitou dnešného človeka.“¹⁰ Výhrady voči dielu formuluje aj anonymný recenzent Národného denníka: „Voľba pre slávnostné predstavenie (išlo o predvečer 28. októbra 1931, o trináste výročie vzniku Československej republiky, predchádzajúci citát z Hořejšovej kritiky sa týkal uvedenia v marci toho istého roku k narodeninám prezidenta Masaryka - pozn. M.B.) pripadla tentokrát na Fibichovu Šárku. Nevieť, čo je na tej opere tak slávnostného, i keď je to takrečeno priamym pokračovaním Libuše a hudobný výraz je v nej dôkladne podčiarknutý v duchu slávnostného tónu Smetanovho. Tu je práve badať akúsi roztrieštenosť, ktorá pôsobí priamo rozvrat hneď v prvom jednaní, kde autor nevedel sa rozhodnúť, má-li byť hra slávnostná, alebo tragédia ženskej slabosti.“¹¹ Predstavenie v októbri roku 1931 dirigoval Karel Nedbal, ktorému sa podľa zachovaných kritických svedectiev podarilo vyťažiť z Fibichovej partitúry zvukové farebné bohatstvo aj dramatický náboj.

Česká operná tvorba v dramaturgii prvých sezón Slovenského národného divadla bola prezentovaná kvantitatívne na takej istej úrovni ako talianska, francúzska a nemecká opera dovedna. Napríklad v prvej sezóne uviedla Jeřábekova spoločnosť deväť českých opier, jednu ruskú, štyri talianske a osem francúzskych. V sezóne 1920/1921 šesť českých opier povedľa jednej talianskej a jednej nemeckej opery. Tento pomer zostával v prvých piatich sezónach rovnaký. Najsilnejšie zastúpeným

⁹ HOŘEJŠ, Antonín: Fibichova Šárka na scéně SND. In: Slovenský denník, roč. 14, (1931), č. 60, (13. 3. 1931) s. 5.

¹⁰ HOŘEJŠ, Antonín: c. d.

¹¹ ¹¹ anonym: Zdeněk Fibich: „Šárka“. In: Národní denník, roč. 10 (1931), č. 247, 30. 10. 1931, s. 3.

autorom bol Bedřich Smetana. Od vzniku Slovenského národného divadla až do sezóny 1922/1923 uviedli s výnimkou Čertovej steny všetky jeho opery.¹²

Ani v tomto kontexte nemohla inscenácia Šárky zohrať z hľadiska sociálneho a umeleckého pôsobenia na slovenské kultúrne prostredie významnú rolu, hoci napríklad v roku 1931 sa hrala aj pri príležitosti významných štátnych sviatkov a jubilejí štátnikov: hrali ju pri príležitosti narodenín prezidenta Tomáša G. Masaryka a pri príležitosti výročia vzniku Československej republiky. Keď v roku 1934 Antonín Hořejš bilancoval pre ôsmy zväzok Československej vlastivedy prvé roky umeleckej práce operného súboru Slovenského národného divadla, pripomína síce význam českého operného repertoáru, ale meno Fibicha, zastúpeného v jeho spektre do roku 1934 dvoma operami – Šárkou a Nevestou messinskou, sa v ňom neobjaví: „Česká opera so Smetanom a Dvořákom bola od začiatku na čele repertoáru, který počas pětácti let obsáhl základní světovou operní literaturu, lebo sa bral zreteľ aj na informatívne účely. /.../ Z českej hudby sa uvádza na repertoár celé Smetanovo dielo, Dvořákov, J. B. Foerster, Leoša Janáčka, Vítězslava Nováka a vytrvalo sa dodržiava zásada uviesť každé nové dielo. V tejto ambícii súťaží opera SND s operou brnianskou a inými divadlami.“¹³

Fibich bol síce súčasťou kultu českej hudby, ktorý v dvadsiatych a tridsiatych rokoch na Slovensku hral dôležitú kultúrno-politickú funkciu, patril však k najmenej výrazným článkom tohto kultu. Hlavná pozornosť sa sústredila na prezentáciu diela Bedřicha Smetanu. V rokoch smetanovských jubilejí 1924 a 1934 naštudovala opera SND takmer celé jeho operné dielo. Zakladateľ slovenskej muzikológie Dobroslav Orel videl v Smetanovi osobnosť, ktorá môže pozdvihnúť slovenskú hudobnú kultúru, pravda, v duchu idejí čechoslovakizmu. Zároveň

¹² bližšie o tom: FISCHER, Ján: Opera v Bratislave v rokoch 1920 – 1959. In: BAGAR, Andrej – HALUZICKÝ, Juraj – MRÁZ, Andrej – TURZO, Ivan (editori): Pamätnica Slovenského národného divadla. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960, s. 151 – 235.

¹³ HOŘEJŠ, Antonín: Slovenská hudba. In: DĚDINA, Václav (editor): Československá vlastivěda, díl VIII., Umění. Praha: „Sfinx“, Bohumil Janda, 1935, s. 591

sa usiloval podľa vzoru Smetanovho kultu etablovať na Slovensku kult Jána Levoslava Bellu, ktorý mal pre slovenskú kultúru reprezentovať umelecký fenomén komplementárny so Smetanom v českej kultúre. K ďalším pilierom kultu českej hudby na Slovensku patrili najmä Antonín Dvořák a Vítězslav Novák. Prejavilo sa to aj v uvádzaní ich operných diel v Slovenskom národnom divadle. V porovnaní s počtom inscenácií Fibichových oper v dvadsiatych a tridsiatych rokoch, napríklad, mali kvantitatívne silnejšie zastúpenie súčasní autori Josef Bohuslav Foerster a Vítězslav Novák.¹⁴

Z dvoch inscenácií Fibichových oper v prvorepublikových dejinách Slovenského národného divadla pravdepodobne väčší umelecký význam mala Nemesta messinská. Uviedli ju v roku 1928. Ak muzikologička Naďa Hrčková hovorí v súvislosti s kultom českej hudby na Slovensku v dvadsiatych a tridsiatych rokoch o hľadaní a kladení pevných základov kompozičnej reči¹⁵, pričom má na mysli aj ich ironické spochybnenie ako fenoménu, ktorý bránil experimentu a väčšej slobode tvorivých a estetických kompozičných riešení a štýlových smerovaní, práve Nevesta messinská tomuto kritériu vyhovovala.

Je príznačné, že v prvej Československej republike sa na Slovensku inscenovali práve tie Fibichove opery, v ktorých nadväzuje na Smetanu buď operným sujetom, čo je prípad Šárky, alebo tvorivým rozvinutím kompozičných princípov, ktoré spájajú Smetanu s Wagnerovou koncepciou hudobnej drámy, čo je prípad Nevesty messinskej. V nej sa Fibich najsilnejšie vo svojej opernej tvorbe priblížil wagnerovskej estetike. Intencia k wagnerovským tvorivým východiskám súvisela aj so zameraním libretistu tejto opery Otakara Hostinského, ktorý sa ako teoretik a estetik a autor vedeckého zdôvodnenia deklamačných princípov v českej hudbe pokúsil zasiahnuť aj do tvorby operných libriet. Možno aj osoba libretistu ako estetik a teoretik, ktorý zdôvodnil a objasnil určitú vývinovú líniu českej hudobnej a opernej tvorby, od ktorej sa v dvadsiatych a

¹⁴ Fenomén kultu českej hudby na Slovensku v spomínanom období bližšie analyzovala: HRČKOVÁ, Naďa: Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra. Bratislava: Litera 1996, s. 112 - 115 a inde.

tridsiatych rokoch očakávalo, že prinesie svoje pozitívne plody aj pre slovenskú kultúru, zohrala svoju úlohu pri uvahách o zaradení titulu do dramaturgického plánu. Premiéra Nevesty messinskej sa konala 4. februára 1928.

Iným pravdepodobným a prozaickejším podnetom však mohla byť umelecká osobnosť Marty Krásovej, jednej z najvýznamnejších českých speváčok tohto storočia, ktorá svoj umelecký debut absolvovala v Bratislave (1922 - 1928) a v roku svojho odchodu do pražského Národného divadla ako jednu zo svojich posledných bratislavských rolí naštudovala Donnu Isabellu.

Premiéra Nevesty messinskej sa konala v roku príchodu Karla Nedbala a opätovného návratu Bohuša Vilíma do Bratislavy. Podieľali sa však na nej režisér Václav Jiříkovský a dirigent Jozef Vincourek. Jiříkovský ako činoherný režisér a v čase uvedenia Nevesty messinskej s Oskarom Nedbalom spoluriaditeľ Slovenského národného divadla sa usiloval, aby v dramaturgii divadla bola adekvátne zastúpená slovenská tvorba. Popri radu činoherných titulov sa angažoval za uvedenie Bellovho Kováča Wielanda, dva roky pred uvedením Nevesty messinskej. Medzi Fibichom a Bellom, z hľadiska ich osudov a recepcie ich tvorby - a napokon aj medzi inscenáciami Kováča Wielanda a Nevesty messinskej - viedli niekoľkí recenzenti a glosátori operného života paralely. Možno úvahy o nich inšpiroval aj rukopis režiséra Jiříkovského.

Jiříkovský oproti Vimímovi bol typom režiséra, ktorému záležalo na komplexnosti hereckých, výtvarných a hudobných parametrov divadelnej inscenácie. Ako činoherný režisér priniesol do opery nové podnety. Spolupracoval s mladými výtvarníkmi Ľudovítom Hradským a Jánom Ladvenicom. Jednotná inscenačná poetika bol pravdepodobne hlavný rozdiel medzi inscenáciami Nevesty messinskej a Šárky.

Návrh Ladvenicovej scény naznačuje, že scénograf rátal tak so španielskym lokálnym koloritom, ako prvkom ozvlášťujúcim tragické a temné posolstvo opery, ako aj s univerzálnym scénografickým prvkom - atriom s plytkými schodami, ktoré

¹⁵ HRČKOVÁ, Naďa: c. d.: s. 114 a inde.

naznačujú korepondenciu Nevesty messinskej s antickou tragédiou.¹⁶ Je zaujímavé, že v poslednej inscenácii pražského Národného divadla, s ktorou v dňa 23. októbra 1981 hostovalo v Slovenskom národnom divadle v Bratislave, sa objavilo takmer totožné scénografické riešenie. Jeho autorom nebol nikto menší než český scénický výtvarník Josef Svoboda. (Režisérom inscenácie bol Karel Jernek, hudobné naštudovanie pripravil Zdeněk Košler.) Svoboda prináša rovnaký základ scény - schody, ktoré svojím pôdorysom kopírujú tri strany obdĺžnika. Avšak tam, kde Ladvenica uplatňuje dekorativizmus, Svoboda, ako typ moderného, progresívneho scénického výtvarníka, prináša výtvarné prvky symbolizujúce ťažiskovú trúchlivú atmosféru opery a symboliku predzvesti tragického konca hrdinov.

Z predstaviteľov hlavných úloh nepochybne najhodnotnejší výkon púripravila Marta Krásová. V roku premiéry mala iba dvadsaťsedem rokov, čo je na stvárnenie vážnej a vznešenej kňaznej mimoriadne nízky vek. Ako altistka však v mladistvom veku bežne hrala úlohy starých žien (v tom istom období, napríklad, stvárnila Starenku Buryjovku v Janáčkovej Jej pastorkyni). Zachované svedectvá o jej vokálnych a interpretačných dispozíciách hovoria o hlase podmanivej farebnosti, zvukovej nosnosti s ojedinelým rozsahom od kontraaltu až po koloratúrny soprán. Autorka hesla o tejto umelkyni v publikácii Národní divadlo a jeho předchůdci hovorí o tom, že Krásová „ozvlášťňovaním podstatných charakterových črt vedela dať každej postave jedinečnosť a vytvárala tak interpretačné modely na celé desaťročia“¹⁷ K jedným z týchto interpretačných modelov patrila zo speváckeho aj hereckého hľadiska Donna Isabella. Vznešený zjav, vysoká postava, plavná chôdza, celková pohybová a mimicko-gestická kultúra a vokálny výraz priam Krásovú k úlohám tragických vznešených hrdiniek predurčovali. Aj dnes, s odstupom tridsiatich rokov od Krásovej

¹⁶ Vyobrazenie Ladvenicovho scénického návrhu k inscenácii Nevesty messinskej prináša publikácia: LACIKA, Ivan: Ján Ladvenica. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998, s. 5

¹⁷ BROŽOVSKÁ, Jarmila: heslo " Krásová Marta" In: PROCHÁZKA, Vladimír (editor): Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlasteneckého, Stavovského, Prozatímního a Národního. Praha: Academia, 1998, s. 244

úmrtia, sa ako jej životné kreácie najvyššie hodnotia Kňažná Eboli, Amneris a Donna Isabella.¹⁸

Súdiac podľa dobových kritických ohlasov na veľmi dobrej úrovni boli pripravené aj úlohy. Dona Manuela a Dona Cesara spievali Gejza Fišer a Bronislav Chorovič (druhý z nich, rovnako, ako Krásová, pokračoval vo svojej kariére v pražskom Národnom divadle). Beatrice naštudova Dobrena Šimánová, so skúsenosťami z fibichovskej interpretácie z dvoch postáv Šárky. O výkone orchestra a dirigenta Vincourka sa dochovali takisto nanajvýš pochvalné správy.

V kritických ohlasoch čiastočne proti sebe stoja názory Fraňa Dostalíka, ktorému ako odchovancovi Janáčkovej školy nebola Fibichova poetika blízka („Fibich môže byť jasným dôkazom, že ani tá najväčšia dokonalosť technická nepostačí“¹⁹) a Ivana Balla, ktorý o diele ako takom aj o inscenácii napísal empaticky nadšený článok do Slovenských pohľadov²⁰.

Ďalšie osudy opier Zdeňka Fibicha na slovenských javiskách sú spojené s povojnovou históriou opery Štátneho divadla v Košiciach. V roku 1955, k stopiatemu výročiu Fibichovho narodenia, tu naštudovali Šárku. Český dirigent Josef Bártl, režisér Kornel Hájek, choreograf Stanislav Remar, scénograf Ján Hanák a kostýmová výtvarníčka Magda Radvániová spojili svoje umelecké sily a vytvorili inscenáciu, o ktorej z dobových reflexií možno usúdiť, že mala iba priemernú kvalitu. Michal Palovčík vyčíta dirigentovi prílišné zameranie sa na heroický rozmer partitúry - a nezvládnutie lyrických miest, spevákom nedostatočnú artikuláciu (opera sa hrala v slovenskom preklade Ladislava Holoubka a Bohuslava Valaštana), zároveň konštatuje, že košický operný súbor nemá zatiaľ pre interpretáciu náročného diela dobudovaný ani sólistický ansámbl ani orchestrálne teleso.²¹ Preto, napríklad, v úlohe Přemysla pravidelne hostoval sólista opery Slovenského národného divadla Emil

¹⁸ BROŽOVSKÁ, Jarmila: c. d., s 245.

¹⁹ DOSTALÍK, Fraňo: Messinská nevesta od Zdenka Fibicha. In: Slovák, 7. februára 1928, č. 30.

²⁰ BALLO, Ivan: Zdeněk Fibich: Nevěsta messinská. In: Slovenské pohľady, roč. 44, 1928, č. 3, s 202 -205. Ballov článok vyšiel In: LAJCHA, Ladislav (editor): Ivan Ballo a opera SND. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1995, s. 32 -34.

²¹ PALOVČÍK, Michal: Košická opera a Fibichova Šárka. In. Pravda 10. marca 1956.

Schütz. O režisérovi Hájkovi konštatuje, že nemá s podobným druhom opier väčšie skúsenosti a vytýka niektoré zbytočné naturalizmy.²²

A tak z tejto inscenácie pravdepodobne ako najhodnotnejšie zostanú výkony niektorých sólistov, ktorí sa neskôr prejavili ako umelecky presvedčiví interpreti českej aj svetovej opery: Elena Gmucová v postave Šárky, Imrich Jakubek v úlohe Ctirada a Anna Poláková v úlohe Libiny.

Druhá fibichovská inscenácia v Košiciach má symbolický charakter. Svoje umelecké sily v nej spojili dirigent Josef Vincourek, ako reprezentant staršej dirigentskej školy, svedok a spoluformovateľ slávnej éry Karla Nedbala v opere Slovenského národného divadla, a mladý režisér Branislav Kriška. V roku 1961 tu inscenovali Fibichovu Búrku. Dramaturgicky tento titul znamená odklon od českých tém (Šárka, Blaník) aj od wagnerovského konceptu hudobnej drámy (Nevesta messinská) a reprezentuje Fibichov príklon k čistému byronovskému romantizmu s výraznejším exotickým a erotickým rozmerom. Tomu zodpovedá predovšetkým hudobná koncepcia, v ktorej sa stretne s výrazne farebným orchestrom, akoby spájajúcim romantické hudobné cítenie s atmosférou miernej dekadencie a fin de siècle.

Ohlasy na túto inscenáciu sú podstatne pozitívnejšie. Významný český znalec Fibicha Jaroslav Jiránek hodnotí vklad režiséra Krišku, ktorému sa podarilo zosúladiť „rozprávkovú fantastickosť s triezvym pohľadom dnešného človeka“²³. Aj Ján Szelepčsenyi oceňuje ako Kriška vedel zdynamizovať scénické dianie a invenčným spôsobom riešiť mizanscény.²⁴ Kriškova režijná koncepcia mala svoje filozofické a etické východiska, ktoré inscenáciu posunuli do vyššej sféry divadelného výkladu. Kriškovi bolo vzdialené chápanie réžie ako javiskového aranžérstva. Pristupoval k práci a poslaniu režiséra s tvorivou zodpovednosťou a snahou vnieť do opernej inscenácie originálne symbolické, výtvarné a herecké prvky. Szelepčsenyi aj Jiránek vyslovujú výhrady voči orchestrálnemu výkonu. Interpretačná aj

²² PALOVČÍK, Michal: Košické naštudovanie Šárky. In: Hudební rozhledy č. 7, 1956, s. 330

²³ JIRÁNEK, Jaroslav: Úspěch Košických. Hudební rozhledy, č. 2, 1962, s. 70.

faktická nedobudovanosť spôsobila zrejme na viacerých miestach problematické kolapsy. V inscenačnom tíme sa s Kriškom spojili jeho generační rovesníci scénograf Ján Hanák a kostýmová výtvarníčka Božena Bezáková, s ktorou Kriška od päťdesiatych rokov spolupracoval takmer počas celej svojej profesionálnej dráhy. Z predstaviteľov hlavných úloh oceňujú kritiky výkon Ladislava Neshybu ako Kalibana, Heleny Likérovej ako Ariela a Gity Abrahámovej ako Mirandy. Oproti nej Osvald Bugel ako Fernando interpretoval Fibichov štýl príliš talianskym belcantovým spôsobom.

Pohľadom na košické inscenácie Šárky a Búrky sa panoráma fibichovských inscenácií na slovenských javiskách uzatvára. V päťdesiatych rokoch bol už pohľad na Fibicha iný, než v období prvej Československej republiky. Bol súčasťou snahy prezentovať českú opernú tvorbu už z určitého odstupu, ako súbor overených hodnôt, nie ako súčasť živej a vo vzťahu k slovenskej opere iniciačnej tvorby. Historická selekcia Fibicha na Slovensku z ďalších dramaturgických koncepcií vylúčila. Dve košické inscenácie z päťdesiatych a začiatku šesťdesiatych rokov zostali ojedinelé. Iba výnimočne zasiahli slovenskí interpreti do problematiky fibichovskej opernej interpretácie. Napríklad, v roku 1995 naštudovali Ludovít Ludha Ctirada a Denisa Šlekovská Vlastu pre inscenáciu Šárky, ktorú ako vlastnú produkciu pripravil medzinárodný hudobný festival v britskom Wexforde. Otázkou zostáva, či je táto dištancia voči hodnotám Fibichovho operného diela (prípadne aj melodramatického, ktoré však na Slovensku ešte nebolo uvedené) spravodlivá. Ak vyjdeme z bežných recepčných zvyklostí, väčšinou sa prezentácia operného diela v zahraničí odvíja od jeho prezentácie v kultúre, v ktorej tvorca žil a tvoril. Vo Fibichovom prípade ani česká operná dramaturgia v posledných štyridsiatich rokoch neposkytla výraznejšie iniciačné podnety. Ak však vyjdeme z chápania dramaturgie ako fenoménu, ktorý okrem iného reaguje na ducha a atmosféru doby, na vzťah človeka k sfére citového sveta, o ktorej hovoril vo svojich kritických reflexiách

²⁴ SZELEPCSÉNYI, Ján: Pokus s dvoma tvármi. In: Kultúrny život, 1962 č. 2 s. 7.

Antonín Hořejš, nie je vylúčené, že môže nastať renesancia Fibichovho operného a melodramatického diela. Nebude však súvisieť s takou vonkajškovou okolnosťou, akou je skladateľovo jubileum v roku 2000, ale skôr s predpokladom, že práx koncepčnej opernej dramaturgie, zameranej proporčne na uvádzanie známeho aj menej známeho repertoáru, výraznejšie ovplyvní operné divadlo na Slovensku. Dnes sa tento prístup uplatňuje nielen v západoeurópskych krajinách, ale takmer u všetkých susedov Slovenska.