

Na margo jednej zabudnutej inscenácie Janáčkovej opery Miloslav Blahynka

Z mŕtveho domu v SND 1938

Janáčkove opery mali v dramaturgii Opery Slovenského národného divadla od roku 1920 svoje domovské právo. Šesť inscenácií *Jej pastorkyne* v rokoch 1920 až 1936, dve inscenácie *Káti Kabanovej* (1923, 1935) a jedna inscenácia *Líšky Bystroušky* (1934) nie sú však úplnou bilanciou medzivojnovkej janáčkovskej recepcie v Slovenskom národnom divadle. V krízovom roku 1938 našťudovala Opera Slovenského národného divadla doteraz prvú a jedinú inscenáciu *Z mŕtveho domu* na Slovensku. Jej viac než pravdepodobné, že jej dramaturgická voľba bola inšpirovaná nielen desiatym výročím Janáčkovho úmrtia, ale aj celkovou dusnou, ba bezvýchodiskovou atmosférou roku 1938. Bol v nej cítiť nielen narastajúci fašizmus, ale aj približujúci sa rozpad Československej republiky. Od roku 1920 do roku 1938 opera našťudovala iba najobľúbenejšie Janáčkove opery – *Jej pastorkyňa*, *Káťu Kabanovú* a *Líšku Bystroušku*. Dá sa povedať, že inscenácia opery *Z mŕtveho domu* bola prvým vykročením k menej známemu Janáčkovi. Slovenská operná dramaturgia týchto krokov k menej známym operám Leoša Janáčka neuskutočnila veľa. V predvojnovom aj povojnovom období na hracích plánoch dominujú tri najobľúbenejšie opery – *Jej pastorkyňa*, *Káťa Kabanová* a *Líška Bystrouška*. Jediným vybočením v predvojnovom období bola práve inscenácia opery *Z mŕtveho domu*. Po roku 1945 až do súčasnosti bola zasa jediným vybočením inscenácia opery *Vec Makropulos* v roku 1973 v Opere Slovenského národného divadla. Po roku 1989 slovenská janáčkovská dramaturgia na podobné, respektíve akékoľvek vybočenie iba čaká. Bratislavská inscenácia opery *Z mŕtveho domu* bola po brnianskej svetovej premiére v roku 1930 deviatou inscenáciou tejto opery na svete (po dvoch brnianskych inscenáciách – 1930 a 1937, Mannheime,

1930; Prahe, 1931; Oldenburgu, 1931; Berlína, 1931; Düsseldorfe, 1931; Ostrave, 1932).

Bratislavské predvojnové predvedenie tejto opery bolo poslednou z radu inscenácií *Z mŕtveho domu* v širšom európskom kontexte. Po roku 1938 sa opera ani v Janáčkovej vlasti ani v zahraničí neinscenovala, hoci *Jej pastorkyňa* sa hrala dokonca aj v nemeckých divadlách počas druhej svetovej vojny. Prvá povojnová inscenácia sa hrala v roku 1948 v Brne, prvú povojnovú zahraničnú inscenáciu pripravil operný súbor v nemeckom Wiesbadene v roku 1954.

Uvedenie opery *Z mŕtveho domu* v Slovenskom národnom divadle bolo vyvrcholením jednej etapy záujmu o Janáčkovo operné dielo v tomto divadle. Táto etapa trvala od vzniku Slovenského národného divadla v roku 1920 až do zániku Československej republiky v roku 1939. Dobová kritika na margo mimoriadnosti projektu konštatuje: „Dalo sa totiž očakávať, že opera SND pri desaťročnom jubileu smrti L. Janáčka nedá si ujsť príležitosť, aby vyjadrila svoj vzťah, ktorý ju púta k veľkému skladateľovi. Janáček znamenal v jej vývoji skvelý kus umeleckého programu a obdivuhodný úsek jej slávy.“¹ Tieto slová poukazujú na fakt, že uvádzanie Janáčkovho diela nebolo motivované ani povinnou úctou, ani snahou prezentovať čo najširšiu vzorku súdobej českej opernej produkcie, ale boli programom, v ktorom išlo o upevňovanie recepčnej tradície tých opier, ktoré sa aj z väčšieho historického odstupu ukázali ako životné. Operné dielo Leoša Janáčka bolo počas celej histórie Opery Slovenského národného divadla v rokoch 1920 - 1938 trvalou súčasťou dramaturgie a takisto bolo súčasťou kultu českej hudby, v rámci ktorého sa v opere SND uvádzali nielen operné diela klasikov (Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich), ale aj diela žijúcich českých skladateľov (Vítězslav Novák, Josef Bohuslav Foerster, Rudolf Karel, Zdeněk Fibich a ďalší). Mnohé z opier, ktoré sa najmä za éry Karla Nedbala v Slovenskom národnom divadle uvádzali, sa stali už iba historickou hodnotou a v súčasnosti majú iba obmedzenú šancu na

¹ HOŘEJŠ, Antonín: Prvá operná premiéra v SND. In: Robotnícke noviny, roč. 35, 18. 9. 1938, č. 212, s. 4.

javiskové oživenie. To však neplatí o Janáčkových operách, ktoré už v dvadsiatych a tridsiatych rokoch hrali v Slovenskom národnom divadle úlohu „klasiky“ a „moderny“ zároveň. Janáček sa tu za svojho života uvádzal ako žijúci klasik.

Opera *Z mŕtveho domu* sa hrala, tak ako v tridsiatych rokoch všade vo svete v úprave Janáčkových žiakov Břetislava Bakalu a Osvalda Chlubnu. Janáček totiž zomrel v čase, kedy revidoval záverečnú podobu partitúry *Z mŕtveho domu* a nestihol prácu dokončiť. Bakalove a Chlubnove zásahy mali predovšetkým charakter inštrumentačných retuší a zmien, ako aj opráv chýb po kopistovi, avšak v jednom prípade, a síce vo finále opery išlo o podstatnú zmenu v ideovom vyznení diela.² Na základe požiadavky režiséra svetovej premiéry opery Otu Zítka pozmenili pôvodne trúchlivý Janáčkov záver na optimistický záver, v ktorom sa nielen hlavnému hrdinovi, ale aj ostatným väzňov zjavuje nádej na slobodu. Slnko slobody Zítek vtedy inscenačne v závere opery výrazne tematizoval. Prvýkrát sa opera s pôvodným Janáčkovým záverom hrala až dvadsať rokov po premiére bratislavskej inscenácii v Národnom divadle Praha (1958; dirigent Jaroslav Vogel), prvýkrát sa interpretovala v autenticknej Janáčkovej inštrumentácii v roku 1974 v Štátnom divadle Brno (dirigent Václav Nosek). Zítkovu úpravu odmietol a muzikologicky toto odmietnutie zdôvodnil František Pala v roku 1955.³ V Bratislave sa teda opera interpretovala v ideovej aj hudobnej úprave.

Takmer všetci kritici bratislavskej inscenácie *Z mŕtveho domu* vo svojich referátoch upozorňovali na špecifickú dramaturgickú výstavbu opery, na jej fragmentárnosť a epizodickosť v architektúre a tektonike operného celku a z toho vyplývajúce zvýšené nároky na apercepciu diela. Antonín Hořejš o tom píše: „Dielo je krajne zaujímavé svojou nezvyklou formou, vplynulo z libreta, postráda jednotiacej línie deja a spádu, taktiež každé dejstvo samo sa vyznačuje bohatou

² bližšie o tom: CHLUBNA, Osvald: K úpravě opery „Z mrtvého domu“. In: NOSEK, Václav /Ed./: Opery Leoše Janáčka na brněnské scéně. Brno : Státní divadlo v Brně, 1958, nepaginované.

³ PALA, František: Jevištní dílo Leoše Janáčka. In: Musikologie. Sborník pro hudební vědu a kritiku, zv. 3, Praha — Brno, 1955, s. 61 — 210.

fragmentárnosťou. Poslucháčovi, ktorý sa stretáva s dielom prvý raz a nepozná textový podklad, je mnoho nejasného. Jedine optické vjemy, ale hlavne dramatická línia hudby sú tu vodítkom.“⁴ Ján Strelec sa takisto zamýšľa nad otázkou fragmentárnosti architektonickej výstavby tejto opery: „Partitúra opery *Z mŕtveho domu* obsahuje totiž nielen celý rad zdanlive izolovaných a zdanlive bez hlbšej organickej súvislosti vnútornej vedľa seba postavených drobných výjavov a epizód, ale pritom je aj zvukove taká komplikovaná a zdanlive rozhádzaná, že bez veľmi vyspelej dirigentskej erudície, ba, bez – mohli by sme povedať – umeleckej intuície sa veľmi ľahko roztriešti pri reprodukcii na nesrozumiteľné zvukové drobtý.“⁵

V podobných intenciách operu charakterizuje Zdenka Hanáková-Bokesová: „Je to výsek z väzenského života, v ktorom, okrem mnohých epizodických osôb a úsečných ich viet, dokresľujúcich život vo väznici, tvoria ústredný dej spomienky niekoľkých väzňov na život na slobode a na zápletky a duševné pochody, ktoré ich životné drámy vyvrcholily a súčasne aj preťaly prechodom do ponurého života trestaneckého. Tieto útržkovité monológy a podvedomé výkriky v spánku alebo v zamyslení sú teda vlastným pojítkom dramatického denia, o spád ktorého sa starajú scény v drastičnosti ľudskej mravnej biedy a utrpenia úplne vybičované práve tak živelné, ako si počína aj sama hudba.“⁶

Janáčkova hudobnodramatická koncepcia tak v tektonike operného celku, ako aj v mezoštruktúre a mikroštruktúre kompozície bola v opere *Z mŕtveho domu* natoľko novátorská, že dobová kritika konštatovala väčšinou fragmentárne kvality kompozície a iba v ojedinelých prípadoch sa od reflexie dramaturgickej fragmentárnosti povzniesla k odpovedi na otázku, ktoré dramatické a hudobné parametre hrajú v kompozícii úlohu zjednocujúceho činiteľa a spôsobujú, že dielo okrem fragmentárnych kvalít sa vyznačuje aj novo chápanou

⁴ HOŘEJŠ, Antonín: c. d.

⁵ STRELEC, Ján: *Z bratislavskej opery*. In: Slovenský hlas, roč. 1, 18. 9. 1938, č. 213, s. 10.

⁶ z. h. (= Zdenka Hanáková-Bokesová): Premiéra Janáčkovej opery „*Z mŕtveho domu*“. In: Slovenský denník, roč. 21, 16. 9. 1938, č. 214, s. 5.

myšlienkovou a skladobnou súdržnosťou. Napríklad, recenzent Slovenskej politiky na margo týchto kvalít opernej kompozície píše: „Janáček pokúsil sa vyriešiť týmto námetom aj celkové ovzdušenie opernej formy a pokúsiť sa o jej nový útvar. Zamietnul vložiť dramatické denie na niekoľko ústredných postáv, a práve naopak vytvoril pohnutý obraz smutného života celej skupiny väzňov, ktorí spoločne trpia, spomínajú, obveselujú sa nenávidia i poškodzujú sa. Práve tak ako usporiadaním slovného podkladu, rieši Janáček novým spôsobom aj zložku hudobnú, ktorá zdôrazňuje o zvýraznenie a zdramatizovanie slova v kratúčkych, útržkovitých melódiách, v orchestri potom jednotlivé nálady stupňuje k najväčšiemu účinu, aby vynikly protikladné situácie a nálady, čo najsilnejšie.“⁷

Práve táto súdržnosť úzko súvisí so spôsobom inscenačného výkladu opery. Ján Strelec, ktorý hodnotí bratislavskú inscenáciu z roku 1938 v kontexte s oboma predchádzajúcimi inscenáciami brnianskej opery, upozorňuje vo svojej recenzii, že keď prvá brnianska inscenácia *Z mŕtveho domu* (režisér Ota Zítek) príliš intenzívne zvýraznila roztrieštenosť opery a usilovala sa „urobiť z diela divadelne pôsobivú atrakciu, a na miesto toho, žeby bola podchytila celkovú líniu psychologického v podvedomí kolektíva väzňov odohrávajúcich sa tragédií, radšej pracovala na detailoch, takže vznikly vtedy vážne pochybnosti ešte aj o pravdivosti dramatického cítenia a sily, dnes najväčšieho nášho dramatika Leoša Janáčka.“⁸

Oproti tomu hodnotí Ján Strelec druhú brniansku inscenáciu (režisér Rudolf Walter) ako oveľa celistvejšiu: „zladila úplne opačným postupom všetku tú zdanlivú rozkúskovanosť opery na jednotný základný tón, na spoločnú ideovú a citovú základňu, stmelila v orchestri a do impozantnej gradácie zriadila všetky typicky úsečné a iskrivé janáčkovské motívy v jednotný hudobný prúd a pracujúc na scéne skoro len neznakove a len s nezbytným osvetlením vypravujúcej osoby, poťažne skupiny, zatlačila do

⁷ fis: Janáčková opera „Z mŕtveho domu“ v SND. In: Slovenská politika, 20. 9. 1938.

⁸ STRELEC, J.: c. d.

pozadia všetky sólistické výjavy, ktoré by mohli zoslabiť účinnosť dusnej atmosféry, výčitkov svedomia kolektíva, a dojem so zdrcujúcich tragédií ľudskej zloby a vášne.“⁹

Časť bratislavskej opernej kritiky teda novú inscenáciu vnímala v určitých vývinových a porovnávacích kontextoch. Pripomeňme, že prvú brniansku inscenáciu z roku 1930 pripravili dirigent Břetislav Bakala, režisér Ota Zítek a scénický výtvarník František Hlavica. Pod druhú (z roku 1937) sa podpísal tím vedený dirigentom Milanoch Sachsom a režisérom Rudolfom Walterom a scénický výtvarník Josef Adamíček. Bratislavská inscenácia *Z mŕtveho domu* sa odohrala v čase, kedy inscenačný štýl diela ešte nebol kodifikovaný. Od svetovej premiéry opery síce uplynul určitý čas, ktorý možno v prípade iných oper sa mohol javiť ako dostačujúci z hľadiska ustálenia niektorých zásad inscenačnej podoby diela, avšak neobyčajnosť a novátorstvo dramaturgického tvaru opery *Z mŕtveho domu* spôsobili, že sa tieto konvenčné východiská v inscenačnej tradícii diela hľadali dlhšie.

Bratislavská operná kritika v súvislosti s kompozičnými kvalitami opery poukazuje nielen na celkovú charakteristiku, ale aj na celý rad zaujímavých alebo priam novátorských detailov. Antonín Hořejš, napríklad, vysoko oceňuje, ako Janáček dramaturgicky do opery včlenil výstupy divadla na divadle: „To, s akou odvahou zapojil do druhého dejstva hru o mlynárke, Donu Juanovi, ukazuje jedinečnú vynaliezavosť a sviežeho nepoddajného ducha.“¹⁰

Jedno zo svedectiev o ohlase a pôsobení diela na bratislavskej premiére zanechal aj Fraňo Dostalík – skladateľ a hudobný kritik – azda jediný žiak Leoša Janáčka zo Slovenska. Dostalík hneď v úvode svojej recenzie poukazuje na dobové prijatie Janáčkovej hudby kritikou a naznačuje určitý súvis medzi jej významovosťou a expresivitou a jej ohlasom v odborných kruhoch v čase svojho vzniku: „Ale táto ‘jajková’ čistým slavianskym srdcom napísaná hudba dala nám pocítiť aj

⁹ Tamže.

¹⁰ HOŘEJŠ, A.: c. d.

veľké utrpenie drahého majstra Leoša Janáčka, ktorý bol len ozaď posledné roky svojho života ako-tak uznaný a ktorého úradná pražská kritika tak pomaly uznávala.“¹¹ O samotnej opere Dostalík tvrdí: „nemá síce zvláštny dejový spád, ale rázovitá tragika Janáčkov a čítania známe osoby znamenite spája – a charakteristika čistého života, okrášlená psychologickou hĺbkou slavianskych veľikášov Dostojevského a Janáčka, ženie dej vždy a vždy dopredu.“¹²

Dostalík ako bývalý Janáčkov poslucháč sa nazdával, ako vyplýva z celkového tónu jeho recenzie, že je predurčený na to, aby správne a autenticky vykladal Janáčkovu tvorivú a estetickú intenciu. Dostalík v tridsiatych rokoch učil na maďarskom Učiteľskom ústave v Bratislave, viedol tu aj abiturientský kurz, v ktorom propagoval Janáčkovu a Bartókovo dielo. Zdenko Nováček charakterizuje jeho vtedajšie pedagogické snahy: „Máme k dispozícii dve desiatky ročníkových prác abiturientov, ktoré sa v niekoľkých prípadoch venujú Bartókovi a ojedinele i Janáčkovu /.../ Dostalíkova trieda na bratislavskom Učiteľskom ústave bola vtedy najkvalifikovanejším centrom vzťahu k Bartókovi a do istej miery i k Janáčkovu.“¹³

Za zmienku stojí Dostalíkova poznámka o čistom živote. Je tento čistý život v Dostalíkovom chápaní púha kritická a štylistická floskula alebo mal na mysli životnú skúsenosť oprostenu od všetkých masiek, pokrytectva a falošných ilúzií a dovedenu až k reflexii života a jeho drsnosti až surovosti? Ak áno, Dostalík nepochybne narazil na závažný estetický problém – a síce vzťah ideového vyznenia Janáčkovho diela s určitými myšlienkami filozofie života a vitalizmu, ktoré by sme mohli vystopovať nielen v Janáčkovu poslednej opere, ale aj v predchádzajúcich dielach.

Ozajstnosť „čistého života“ sa spája s túžbou po čine a predovšetkým s túžbou po slobode. Nemožnosť činu a slobody

¹¹ DOSTALÍK, Fraňo: Janáčkov opera „Z mŕtveho domu“ na scéne SND. In: Národné noviny, roč. 69, 17. 9. 1938, č. 109, s. 4.

¹² Tamže.

¹³ NOVÁČEK, Zdenko: Fraňo Dostalík — Janáčkov slovenský žiak. In: PEČMAN, Rudolf /ed./: Colloquium Leoš Janáček ac tempora nostra. Leoš Janáček a dnešek. (Zborník z muzikologického kolokvia). Brno : Janáčkov spoločnosť, 1983, s. 390.

robia ľudskú existenciu malou, ba aj pitoresknou. Do akej miery si Fraňo Dostalík tieto filozofické a estetické konzekvencie uvedomoval, zostane zatiaľ zodpovedané iba hypoteticky.

Zásadná však znie: Do akej miery si ideové kvality uvedomil režisér Bohuš Vilím a do akej miery ich vedel vo svojom výklade premeniť na divadelný čin. V dobových kritických ohlasoch nájdeme len stručné zmienky o jeho práci. Napríklad, Dostalík na margo jeho réžie píše: „Réžia Vilímova a scénická výprava Vécseyova by zaslúžily viac dôkladnosti.“¹⁴ Zdenka Bokesová-Hanáková v Slovenskom denníku o režijnom výklade hovorí v tesnej súvislosti s Nedbalovým hudobným naštudovaním: „Šéfovi opery Karlovi Nedbalovi a režisérovi Vilímovi podarilo sa tu pekne načrtnúť ovzdušie Mrtvého domu, ale aby ono vyznelo ešte bezprostrednejšie a tak účinne, ako by sa žiadalo, želali by sme si, aby prepracovanosť orchestra mala náležitý protejšok na javisku vo vzorne vypracovanom sbore spevákov. Veď preca na ňom toľko záleží a ako potom v jej presnosti je myšlienka Janáčka účinná, dosvedčil najmä Karel Zavřel, ktorého spoveď Šiškovova patrí k najlepším výkonom predstavenia práve pre znamenité vypracovanie slova a hry, ktorým dal jasnosť, citovú plnosť a spádnosť hovorenej reči. Režisér Vilím rozvinul v šťastnej i keď nie práve janáčkovsky výbornej výprave Vécseyovej dej, vhodne na danej scéne rozložený, ktorý by si však bol žiadal ešte väčšieho a individuálnejšieho rozíhrania sa väzenského kolektíva, a väčšieho vyhrotenia drsnosti, popudlivosti a prízemnosti života väzňov, ktoré si Janáček preca len predstavoval vedome a verne podľa rozprávania Dostojevského a ktorému chcel dodať ešte viacej kontrastu so skutočnou ľudskou biedou a bolesťou, o ktorej tí úbohí ľudia hovoria a ktorej ťarchu nesú.“¹⁵ Z uvedeného kritického názoru možno usudzovať, že inscenácia opery *Z mŕtveho domu* bola pripravená z hľadiska nákladov maximálne úsporným spôsobom. Režisér Bohuš Vilím, predstavoval v bratislavských kontextoch konvenčnejšie orientovaného tvorca. Vzťahy medzi opernými

¹⁴ Tamže.

¹⁵ z. h. (= Zdenka Hanáková-Bokesová): c. d.

postavami najčastejšie pripravoval ako aranžmán opierajúce sa o vžitú konvenciu. Pre tak špecifické dielo nemohol mať vyhranený umelecký názor. A tak pripomienky opernej kritiky, ktorá jednoznačne vítala operu ako mimoriadny a zásluhový dramaturgický čin, voči Vilímovej réžii sú iba jemné. Niektoré hlasy hovoria vyslovene o úspechu, recenzent Slovenskej politiky hovorí o „veľmi peknom úspechu, za ktorý sa zaslúžili členovia orchestru a celý operný súbor mužský, sólistický i sborový.“¹⁶ Otvorená ostáva otázka, či sa Vilím vo svojom výklade nechal do určitej miery ovplyvniť brnianskymi inscenáciami Oty Zítka (1930) a Rudolfa Waltera (1937), prípadne aj ostravskou inscenáciou režiséra Karla Küglera (1932).

Na príkladoch reakcií na inscenáciu Janáčkovej poslednej opery sa dá sledovať, ako v bratislavskej opernej kritike postupne kryštalizovali kritériá týkajúce sa javiskovej aj hudobno-interpretáčnej úrovne tlmočenia Janáčkových operných diel. Zdeňka Bokesová-Hanáková píše v tejto súvislosti: „Naštudovať operu „Z mrtvého domu“ je preto práca ťažká jak pre dirigenta, tak aj pre režiséra, najmä už aj preto, že tu nepracujú a netvoria so sólistami, ale s celým kolektívom spevákov a hercov, ktorých úlohy sú technicky práve tak ťažké ako v orchestri, kde nástroje sú využité až do krajnosti.“¹⁷ Aj Antonín Hořejš v Robotníckych novinách na margo všeobecných požiadaviek na hudobnú interpretáciu opery konštatuje: „Reprodukovat operu Z mrtvého domu je složitým problémem, s kterým sa může vyrovnat jedine pružný reprodukční aparát a dirigent svedomitého ražení. Tieto podmienky poskytl opera SND a jej šéf Karol Nedbal.“¹⁸ Bratislavská inscenácia opery mala z hľadiska hudobného naštudovania svoje limity. Najkonkrétnejšie o nich z recenzentov hovorí Ján Strelec. Tento kritik mal „veľmi závažné výhrady ohľadne primitívnych predpokladov každej poctivej umeleckej práce na akejkolvek scéne, tým viacej na krajinskej reprezentačnej scéne, mala

¹⁶ fis: c. d.

¹⁷ z. h. (= Zdenka Hanáková-Bokesová): c. d.

predovšetkým a hlavne v širokej orchestrálnej koncepcii – nie vždy však v orchestrálnom zvuku (17 sláčikov na plne obsadenú dychovú harmóniu).“¹⁹ Na druhej strane však Strelec vysoko hodnotí úroveň vokálneho naštudovania aj scénického predvedenia. Hovorí o celkovej „vo všetkých zložkách vyváženej, krásnej vzostupnej línii“²⁰ a taktiež o momentoch, ktoré umelecky presvedčovali niekedy až strhujúcim spôsobom“²¹.

Okrem Karla Zavřela, ktorého výkon vysoko hodnotila Zdenka Bokesová-Hanáková, z kritických ohlasov vyplýva, že aj ostatné výkony spievajúcich hercov mali vyrovnanú a umelecky vyváženú úroveň. Ústrednú postavu „politického prestupníka“ Gorjančikova stvárnil Karel Kalaš, Placmajora Arnold Flögl, Skuratova Janko Blaho, Čekunova a Kuchára Zdeněk Ruth-Markov. Kritika oceňuje aj výkon Zity Frešovej v nohavicovej úlohe Aljeja. Je pochopiteľné, že dobová kritika nehodnotí podrobne vokálne výkony, ktoré nemožno posudzovať na základe kritérií hodnotenia vokálnych výkonov v klasických operách devätnásteho a prvej tretiny dvadsiateho storočia, ba ani nemožno na tieto výkony aplikovať kritériá odvodené z expresionistického hudobného divadla. Pravdepodobne z tohto dôvodu sa väčšina recenzentov nevenuje analýze a podrobnejšiemu hodnoteniu jednotlivých speváckych výkonov, konštatuje iba u niektorých z nich (Zavřel, Kalaš, Flögl) výnimočné kvality. Kritici chápali operu ako kolektívnu drámu a v jej reflexii sa nesnažili koncentráciou mimoriadnej pozornosti niektorú z konajúcich postáv vyzdvihnúť. Niektorí z nich sa zaoberajú otázkou dominantnosti mužských hlasov v dramaturgickej výstavbe opery a kontrastnou funkciou dvoch ženských hlasov, ktoré tu Janáček uplatnil: „Opera je totiž obsadená množstvom mužských úloh, z ktorých každá je určená pre drobnú charakteristiku kresleného väzeňského spoločenstva a do tejto ponurosti hlasov spadajú jedine dva teplé hlasy ženské ako pripomienka lásky a nehy.“²² O kontraste mužských a ženských hlasov v opere uvažuje aj recenzent denníka

¹⁸ HOŘEJŠ, A.: c. d.

¹⁹ STRELEC, J.: c. d.

²⁰ Tamže.

²¹ Tamže.

Slovák: „Kontrast medzi životom a ´mŕtvotou´ tohto domu je ešte väčší, keď sa na scéne objaví na chvíľku uličníca, jediná to predstaviteľka ženskej nehy a jasnosti.“²³

O tom, že operný súbor Slovenského národného divadla venoval opere pri štúdiu mimoriadnu pozornosť a vedenie opery nechcelo operu prezentovať za každú cenu, prípadne v nedostatočnom alebo približnom naštudovaní svedčí poznámka na úvod kritiky Zdenky Bokesovej-Hanákovej, že sa „predvedenie Janáčkovej poslednej opery /.../ pripravovalo v Bratislave už vlani, podarilo sa uskutočniť ako prvú premiéru opernú v novej sezóne“²⁴. Hudobné naštudovanie aj režijný výklad opery vysoko hodnotí aj recenzent denníka Slovák, od ktorého nemožno apriorne (na základe politickej orientácie periodika) očakávať uznanlivý postoj k prezentácii českého umenia na Slovensku: „Operu naštudoval a viedol šéf opery K. Nedbal. Predstavenie malo vysokú umeleckú úroveň. „Mŕtvy dom“, ako dramatické kolektívum, dostal v hudobnej interpretácii svoju potrebnú plastiku, bol to skutočne dom živých mŕtvol. V jednotlivých úlohách vynikali do prípustnej miery K. Kalaš v osobe Alexandra Petroviča, A. Flögl v osobe placmajora, Z. Frešová v osobe mladého Tatara Aljeju, ďalej dr. Janko Blaho, J. Jaroš, L. Komancová, Zd. Ruth-Markov a aj ostatní. Sborové výjavy boli pôsobivé, nimi bol najlepšie charakterizovaný kolektívny ráz opery. I pantomimické scény a scénická výprava zabezpečily predstaveniu úroveň a úspech.“²⁵ Na základe poznámok dobovej kritiky môžeme usudzovať, že jednotliví kritici mali o opere základné znalosti o jej deji a literárnom východisku a vedeli pri svojich hodnoteniach prihliadať aj na jej dramaturgické špecifiká.

Premiéru venovali pamiatke prezidenta Masaryka, od ktorého úmrtia uplynul práve jeden rok. Fraňo Dostalík pripomína, že okrem masarykovského výročia bolo uvedenie opery venované „tiež posmrtnej pamiatke našich slovenských veľikášov Martina Rázusa

²² fıs: c. d.

²³ J. H. (= Jozef Hlavatý): Janáčkova opera „Z mŕtveho domu“. Jej úspešná bratislavská premiéra. In: Slovák, roč. 20-3, 16. 9. 1938, č. 211, s. 4.

²⁴ z. h. (= Zdenka Bokesová-Hanáková): c. d.

a Andreja Hlinku. Zdá sa, že vedenie operného súboru SND muselo politicky kalkulovať, aby na predstavenie tejto novinky prišli okrem bežných návštevníkov aj reprezentanti oficiálnych politických kruhov. Návštevnosť opier reprezentujúcich nekonvenčnú dramaturgickú líniu Karla Nedbala nebola vtedy vysoká. Aj v súvislosti s predstaveniami opery *Z mŕtveho domu* sa v kritikách stretneme s poznámkami o malej pripravenosti obecnstva a o jeho obmedzenom záujme. Výstižne o tom píše Ján Strelec: „A čo sa týka obecnstva? – Na plné vychutnanie a zažitie úžasného bohatstva nápadov Janáčkovho skladateľského ingenia nestačí len obecnstvo, ktoré by sa odovzdávalo pasívne len smyslovému pôžitku z počúvania hudby a nesnažilo sa vnímať prejav tvorčieho procesu génia aj aktívne.“²⁶ Ak Strelec hovorí o pripravenosti obecnstva a o jeho apercepčných schopnostiach, Fraňo Dostalík sa vyslovene dotýka problému návštevnosti opery: „len škoda, že si veľké dielo Janáčkovho obecnstvo tak pomaly všíma. Berlín previedol operu ohromným, viacnásobným úspechom (Dostalík tu má na mysli berlínsku inscenáciu *Z mŕtveho domu*, ktorú v roku 1931 naštudovali v Kroll-Oper dirigent Fritz Zweig, režisér Hans Curjel a scénický výtvarník Caspar Neher – pozn. M. B.) – a hlavné mesto Slovenska sa dá v tomto ohľade zahanbiť!“²⁷ Nevieme, či kritik navštívil predstavenie berlínskej inscenácie alebo o jej ohlase hovorí na základe sprostredkovaných informácií.

Hudobno-kultúrne zázemie, ktoré mohlo bratislavskému publiku konca 30. rokov umožniť vybudovať si vzťah k novej opere a k novej hudbe, bolo obmedzené a hoci na jednej strane operná dramaturgia v SND ponúkala celý rad noviniek, často žijúcich autorov, na druhej strane bolo obecnstvo silne vystavované tlaku populárneho operného a predovšetkým operetného repertoáru, ktorý z hľadiska počtu repríz dominoval.

Bratislavské medzivojnové operné a hudobné publikum predstavuje zložitý sociologický problém. Svoju rolu v jeho vkusovej orientácii zohrávali aj ďalšie aktivity, často

²⁵ J. H. (= Jozef Hlavatý): c. d.

²⁶ STRELEC, J.: c. d.

vychádzajúcich z nemeckej a maďarskej kultúry. Okrem toho národnostné a sociálne zloženie bratislavského obecnstva nebolo priaznivo naklonené uvádzaniu titulov zo súčasného repertoáru. Uvedomoval si to už Oskar Nedbal, keď v Almanachu vydanom k 5. výročiu pôsobenia Opery SND sa zamyslel nielen nad sociálnym zložením bratislavského obecnstva, ale aj nad jeho konkrétnymi finančnými možnosťami, umožňujúcimi „luxus“ návštevy divadelného a operného predstavenia. Vychádza z poznania, že čisto slovenské a české obecnstvo Bratislavy nestačí na udržanie veľkého operného súboru a jeho prevádzky (Nedbal v tejto súvislosti hovorí o „československom“ obecnstve.²⁸) Nemal však na mysli nediferencované české a slovenské obecnstvo v rámci dobovo aktuálnej ideológie čechoslovakizmu, ale skôr chcel vymedziť množinu obecnstva, ktoré prijímalo predstavenia v českej a slovenskej reči oproti maďarskému a nemeckému obyvateľstvu Bratislavy.

Nedbal prichádza k uzáveru, že „každý riaditeľ S. N. D. práve tak ako ja, až pozná tunajšie pomery, bude nútený pri zostavovaní operného repertoáru brať ohľad na to, ako by prilákal do divadla maďarské a nemecké obecnstvo.“²⁹ Konštatuje, že maďarské a nemecké obecnstvo sa síce nevyhýba predstaveniam v češtine (alebo českých umelcov, napr. v balete), ale tých českých opier, ktorým Nemci a Maďari venujú svoju pozornosť je pomerne málo. Z predvedených opier mali nemeckí a maďarskí diváci záujem iba o *Predanú nevestu*, *Libušu*, *Rusalku*, *Jej pastorkyňu* a v obmedzenej miere o *Hubičku*.

Nedbal sa v týchto úvahách javí nielen ako triezvo a pragmaticky uvažujúci vedúci pracovník umeleckej ustanovizne, ale aj ako zástanca multikulturality v čase, keď tento fenomén ešte zďaleka nebol aktuálny (ani módny). Pochopil mnohonárodnostný charakter vtedajšej Bratislavy a uvedomoval si, že slovenská a česká stredná vrstva je sociálne (a finančne) limitovaná a pre zázemie divadla nepredstavuje zatiaľ

²⁷ DOSTALÍK, F.: c. d.

²⁸ NEDBAL, Oskar: Slovenské národné divadlo a jeho poslání. Bratislava : Kruh priateľov SND, 1925, nepaginované.

²⁹ NEDBAL, O.: c. d.

stabilnú sociálnu skupinu. „Bratislavské československé obecnstvo sa totiž skladá najviac z ľudí, ktorí musia šetriť a ktorí napriek tomu, kedykoľvek len môžu, navštevujú divadlo.“³⁰ Tejto problematike venoval pozornosť aj jeho synovec Karel Nedbal, keď sa vo svojich spomienkach³¹ neraz naoberal zázemím, ktoré vtedajšia Bratislava so svojou sociálnou štruktúrou obyvateľstva a takisto svojou dynamikou zmien v jeho zložení poskytovala.

Tento zápas o diváka Slovenského národného divadla (nielen operného) sa špecificky premietal do podôb a metamorfóz opernej dramaturgie a nepriamo sa dotýkal aj inscenačnej praxe. Zmienili sme sa už o fakte, že prílišné uprednostňovanie českého repertoáru, hoci bolo motivované pozitívnymi umeleckými snahami, mohlo pôsobiť aj kontraproduktívne. To sa však týkalo predovšetkým skladateľov menšieho významu alebo tých, ktorých operné dielo bolo síce v časoch ich života alebo tesne po ich smrti živou súčasťou českého operného repertoáru, avšak z hľadiska väčšieho časového odstupu sa ukázalo menej životné a menej aktualizovateľné. V prípade Janáčkovho operného diela išlo o klasika dvadsiateho storočia, avšak situácia v hudobno-kultúrnom a sociálnom zázemí Bratislavy tridsiatych rokov umožňovala iba čiastočné prijatie jeho diela. Týkalo sa to jeho najhranejšej oper *Jej pastorkyne*, ale aj *Káti Kabanovej* a *Líšky Bystroušky*, avšak opera *Z mŕtveho domu* bola nad rámcom tohto zázemia. Jej doteraz jediná inscenácia na Slovensku prišla v čase, kedy jej posolstvo o „Božej iskre“ v každom človekovi ako aj temná, dusná atmosféra korešpondovali s dobou. Zo správ a hodnotení sa dá usúdiť, že viac než režijne mala táto inscenácia mimoriadny význam dramaturgicky a hudobne. Ak Vilímova réžia len čiastočne vyšla zo schém a modelov zaužívaných klišé, hudobne išlo o naštudovanie, ktoré muselo mať určité kvality. Týkalo sa to tak úrovne interpretácie orchestrálneho partu, ako aj úrovne interpretácie partov hlavných a vedľajších postáv.

³⁰ NEDBAL, O.: c. d.

Dirigent a vtedajší šéf Opery Slovenského národného divadla Karel Nedbal sa vo svojej spomienkovej knihe *Půl století s českou operou* zamýšľa nad atmosférou kritického roku 1938 v bratislavských kultúrnych kruhoch a naznačuje, že proti jeho osobe boli v tejto dobe vedené priame aj nepriame útoky, že boli organizované „provokatívne akty proti všetkému, čo pripomínalo akúkoľvek kultúrnu spätosť Slovenska s českými krajinami“³², pripomína dokonca neopodstatnené útoky niektorých kritikov (Zdeňka Bokesová, Alexander Moyzes) na výsledky jeho umeleckej práce. V súvislosti s hudobným naštudovaním opery *Z mŕtveho domu* sa však tón kritických ohlasov javí vecný a viacmenej naklonený inscenácii tak z dramaturgického ako aj z hudobne-interpretačného hľadiska. Pozitívne dobové hodnotenie hudobného naštudovania však kontrastujú s hodnotením inscenácie s odstupom rokov. Michal Palovčík v profilovej knihe o Jankovi Blahovi a Helene Bartošovej o inscenácii konštatuje: „Príliš náročné dielo aj po premiére potrebovalo dopracúvanie orchestra, aby kvalitou zodpovedal dobrému javiskovému tvaru podľa koncepcie B. Vilíma a scenáristu /správne scénografa – oprava M. B./ L. Vécseya.“³³ Naopak, Karel Nedbal sa pri celkovom hodnotení Vilímovej umeleckej práce a úrovne jej výsledkov nevyhol značne kritickému tónu: „bohužiaľ nesplnil všetko, čo sa od neho očakávalo, najmä keď mu prenikavo zmodernizovaný javiskový aparát dával bohaté možnosti. Ak už v Olomouci mali v jeho práci prevahu kalkulácia a rutina nad fantáziou, stupňovalo sa v Bratislave spoliehanie sa na rutinu od réžie k réžii a nakoniec uviazlo na niekoľkých stereotypných klišé, priam tvrdošijne opakovaných akoby napriek hlasom kritiky, ktorá po jeho príchodu mala k jeho práci veľmi kladný postoj.“³⁴ Nedbal východisko z tejto situácie videl v spolupráci s generačne mladším Viktorom Šulcom. Práve v

³¹ NEDBAL, Karel: *Půl století s českou operou*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

³² NEDBAL, Karel: *Půl století s českou operou*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 288.

³³ PALOVČÍK, Michal: *Priekopníci slovenského operného divadelníctva*. Helena Bartošová a Dr. Ján Blaho. Bratislava : ARM 333, 2001, s. 101.

³⁴ NEDBAL, K.: c. d., s. 239.

operných tituloch, ktoré poskytovali možnosť inscenačnej aktualizácie na dobovú spoločenskú a politickú situáciu sa ich spolupráca rozvinula do svojbytnnej a umelecky silnej podoby. Dva roky pred inscenáciou *Z mŕtveho domu* spolupracovali Nedbal so Šulcom na Beethovenovom *Fideliovi* (1936). Táto inscenácia sa vyznačovala politicky výrazne kritickým nábojom, bola nastaveným krivým zrkadlom fašistickej ideológie i praxi. V januári 1938 mala premiéru ich javisková podoba Mozartovej *Čarovnej flauty*. Opera *Z mŕtveho domu* má takisto politický náboj a myšlienkami o strate slobody a o živote v žalári prinášala niekoľkovrstevnaté podobenstvo a súznela s dobovou situáciou. Dá sa predpokladať, že spolupráca Nedbala so Šulcom mohla nájsť v tejto inscenácii ďalšie pozitívne vyústenie.

Dnes, viac než 65 rokov od vzniku tejto inscenácie, možno hovoriť o dramaturgickej odvahe a interpretačnom zvládnutí neobyčajne náročnej partitúry. Zároveň však analýza tejto inscenácie provokuje k otázkam, ktoré sa týkajú dramaturgického prístupu k Janáčkovi v súčasnosti a v posledných tridsiatich – päťdesiatich rokoch. Fakt, že sa nenašla dramaturgická odvaha vyrovnať sa s týmto dielom znova, a predovšetkým v tých obdobiach vývinu operného súboru SND, kedy mala opera na hudobnú interpretáciu aj na javiskový výklad opery *Z mŕtveho domu* oveľa lepšie podmienky než v roku 1938, je alarmujúci a znova ukazuje čin z roku 1938 v nanajvýš úctyhodnom svetle. V rokoch totalitarizmu mohli však inscenácie *Z mŕtveho domu* podnecovať chápanie v zmysle podobenstva o uzavretej a obmedzenej spoločnosti, o zlovôli a tyranii totalitaristického režimu.

Uvedenie opery *Z mŕtveho domu* však prináša aj závažnú estetickú problematiku. Nejde len o to, ako sa inscenátori vyrovnajú s pohrebnou temnou a dusivou atmosférou vyhnanického tábora, ani o to, ako v inscenácii spoja realistický (alebo až naturalistický) rámec príbehu s abstraktnejšími prvkami, ktoré dajú inscenácii potrebnú vnútornú tenziu. Ide aj o zobrazenie povznesenia sa k pozitívnym humanistickým významom, ktorých nositeľom je v diele predovšetkým Janáčkova hudba svojím

sémantickým gestom poukazujúca nielen na temnotu, bolesť a utrpenie, ale aj na vnútorný jas, vykúpenie, onú „Božiu iskru“, ktorá autora hudby výrazne inšpirovala. Zároveň dramaturgia aj tematické zameranie Janáčkovej opery poukazuje na závažný estetický problém, na funkciu škaredosti v rámci významovej štruktúry moderného umeleckého diela. Janáček v tomto diele pracuje s kánonom škaredosti uvedomele. Jeho zobrazenie postáv na okraji spoločnosti nie je akousi apartnou exotickou hrou, ale ich vonkajšia nepeknosť kontrastuje s pozitívnymi význammi intendovanými v diele predovšetkým hudbou. Janáčkoví sa tak operný obraz škaredosti dostáva do blízkosti myšlienkovvej vznešenosti (ak smieme v tejto súvislosti použiť slovník tradičnej estetiky) a ušľachtilosti. Možno povedať, že škaredé v opere *Z mŕtveho domu* je prvkom, ktorý dynamizuje krásne a vytrháva ho z jeho pokoja. Janáček v tejto modernej kolektívnej dráme poukazuje na fenomén moderného sociálneho znechutenia, ktoré patrí k symptomatickým prejavom modernej doby. Práve u Dostojevského možno hľadať jeden z koreňov tohto moderného sociálneho znechutenia. Zákonite sa v tejto súvislosti vynára otázka či mohla inscenácia z roku 1938 tieto najvýznamnejšie a najnosnejšie významové hodnoty diela odkryť a interpretovať. Ak na ňu v jej celistvosti odpovieme záporne a priznáme jednotlivým zložkám opernej významovosti schopnosť priblížiť sa základným okruhom tejto významovosti, privedie nás to opäť k otázke – prečo sa slovenská operná dramaturgia nevyrovnala v priebehu nasledujúcich desaťročí s touto operou znova?