

Hľadanie príčin úspešnosti Gréckych paší v Opere SND

(Grécke pašie v Opere SND v sezóne 1969/1970)

Bohuslav Martinů: *GRÉCKE PAŠIE*

(orig. *The Greek Passion*)

Hudobná dráma v štyroch dejstvách.

Libreto Bohuslav Martinů podľa románu Nikosa Kazantzakisa, preklad z českého jazyka Jela Krčméry, dirigent Viktor Málek, réžia Miroslav Fischer, scénografia Pavol Mária Gábor, kostýmy Ludmila Purkyňová, zbormajstri Ondrej Lenárd a Peter Hradil.

Premiéra v slovenskom jazyku 9. novembra 1969 – Divadlo Pavla Országha Hviezdoslava,¹ posledné predstavenie 6. marca 1974, spolu 25 predstavení.

V čase premiéry *Gréckych paší* v Opere SND malo bratislavské operné publikum s opernou tvorbou Bohuslava Martinů len minimálne skúsenosti. V roku 1959 tu hosťovalo pražské Národné divadlo so skladateľovou *Mirandolínou* (podľa Carla Goldoniho) a v sezóne 1962/1963 sa dostal na program bratislavského divadla dvojtítul z krátkych opier moravského skladateľa – *Ženba* (na základe divadelnej hry Nikolaja Vasilieviča Gogoľa, ktorú skomponoval v roku 1952) a *Veselohra na moste* (1935, podľa jednoaktovky Václava Klimenta Klicperu). Inscenácia napriek komediálnemu žánru dosiahla len deväť predstavení a udržala sa na repertoári cez dva mesiace. V Bratislave sme mohli vidieť *Grécke pašie* už v roku 1965 pri hosťovaní Janáčkovej opery z Brna v réžii Oskara Linharta a v hudobnom naštudovaní Františka Jíleka.

Román známeho spisovateľa Nikosa Kazantzakisa *Kristus znova ukrižovaný* (1950 vo švédčine, 1954 v angličtine, slovenský preklad vyšiel v roku 1965) sa pod názvom *Ten, ktorý musí zomrieť* dostal na filmové plátno v roku 1957 vďaka ľavicovému americkému režisérovi Julesovi Dassinovi a jeho manželke, gréckej herečke a neskôr političke Meline Mercouri. Nikos Kazantzakis sa však preslávil najmä ako autor románu *Grék Zorba*, ktorý zaujal aj českého skladateľa pôvodom z Moravy. Zatiaľ čo *Zorba* je dnes populárny najmä vďaka muzikálovému spracovaniu (1968, film 1964), opera Bohuslava Martinů s názvom *Grécke pašie* je známa len užšiemu kruhu hudobno-divadelných záujemcov. Počas tvorby libreta (1954 – 1959) skladateľovi radil v počiatočnej fáze aj sám autor románu. Martinů stál pred dilemou ako vyše štyristostranový román s množstvom epizód a dialógov i vnútorných

¹ V apríli 1969 sa začala najrozsiahlejšia prestavba historickej budovy SND, operný súbor hrával v priestoroch činohry – v Divadle P. O. Hviezdoslava a inde.

monológov, tvrdo realistických i mystických výjavov, premeniť na divadelný tvar. Podarilo sa mu vtesnať komplikovaný príbeh do štyroch dejstiev a šestnástich obrazov, či skôr scén, pretože nie vždy medzi obrazmi nasleduje zmena miesta deja alebo časový posun. Ide skôr o posúvanie príbehu príchodom ďalších postáv.

Pri dramaturgickom výbere v Bratislave² pravdepodobne rozhodoval okrem samotných kvalít predlohy aj spoločenský kontext v dobe prípravy a realizácie inscenácie. Premiéra sa síce konala vyše roka po okupácii Československa (august 1968), ale ešte pred nástupom normalizácie. Nazerať na operný repertoár tých čias, *Grécke pašie* nasledovali po dvoch inscenáciách z predchádzajúcich sezón, v ktorých sa akcentovali na jednej strane myšlienky humanizmu, na druhej strane útlaku, manipulácie, arogancie moci a ľudskej hlúposti (máme na mysli operu *Konzul* Giana Carla Menottiho, premiéra 2. 7. 1966 a *Cisárovo nové šaty*³ Juraja Beneša, premiéra 29. 3. 1969) a pred provokačnou inscenáciou Beethovenovho *Fidelia* (14. 3. 1970) s filozofujúcimi textami Dominika Tatarku, ktoré nahradzovali pôvodné naivné prozaické dialógy spájajúce jednotlivé hudobné čísla. Politickej vrchnosti mohlo vyhovovať, že *Grécke pašie* sú dielom so silným sociálnym etosom a kritikou (aj keď len falošného) kresťanstva, reprezentovaného kňazom Grigorisom. Treba oceniť, že v období od konca päťdesiatych rokov nielen činoherná dramaturgia mimoriadne pohotovo uviedla v SND Dürrenmattove či Millerove hry, ale aj Opera SND našťudovala Brittenov *Sen noci svätajánskej* (1962) len dva roky po svetovej premiére tejto opery a bratislavská premiéra *Gréckych pašii* sa konala len osem rokov po zürišskej svetovej premiére tohto nie príliš často hraného diela. V Česko-Slovensku mali *Grécke pašie* premiéru v roku 1962 v Brne a v pražskom Národnom divadle v roku 1967. V Zürichu i v Bratislave sa uvádzala druhá, skladateľom podstatne upravená verzia opery, kým originálna (prvá) verzia diela sa po prvý raz dostala na operné javisko až v roku 1999 na festivale v Bregenzi.

Bratislavská inscenácia *Gréckych pašii* sa uskutočnila počas rekonštrukcie budovy SND na javisku Divadla Pavla Országha Hviezdoslava, po jej ukončení sa ešte od septembra 1973 preniesla do obnovenej budovy (dnes známa ako historická budova SND), v ktorej potom hrávali súbory opery a baletu. Za ten čas sa uskutočnilo dvadsaťpäť predstavení, čo je úctyhodný počet vzhľadom na to, že ide o operu zo začiatku druhej polovice minulého storočia. Vyplýva to z porovnania s počtom predstavení inscenácií zo sezóny 1968/1969, ale aj s viacerými titulmi uvádzanými v šesťdesiatych rokoch. Podľa nás to však nesúvisí s chválenou umeleckou úrovňou inscenácie. Skôr sa dá predpokladať, že na potenciálnych

² Túto funkciu zastával od svojho nástupu do SND (1. 1. 1966) režisér Branislav Kriška.

³ Benešova jednodejstvá opera sa uvádzala spolu s cyklom piesní Leoša Janáčka *Zápisník strateného*.

divákov zapôsobil aj názov diela evokujúci náboženskú problematiku v časoch, keď v závere obrodného procesu kresťanstvo v ČSSR ešte zažívalo svoju renesanciu. *Grécke pašie* boli jedným z posledných „výkrikov“ slobody, ku ktorej v rámci svojich možností a v inak tradičnej dramaturgii predsa len smerovala aj Opera SND. Zároveň bolo šťastím, že politická vrchnosť nepokladala operný žáner za ideologicky natoľko nebezpečný ako v prípade činoherného divadla. Presentovanie diela, v ktorom sa to hemží náboženskými symbolmi a odkazmi na pravé kresťanstvo, jej príliš nevyhovovalo, ale zrejme to vyvážil sociálno-kritický aspekt diela.

Po hudobnej stránke sú *Grécke pašie* pre poslucháča oveľa prijateľnejšie než skladateľova parížska tvorivá fáza, aj vďaka využívaniu kresťanských chorálov, na čo upozornila Terézia Ursínyová.⁴ Kritička hovorila o prístupnosti diela pre najširšie vrstvy divákov a odhadovala, že dielo sa na repertoári opery SND udrží pomerne dlho. Podobne aj Jaroslav Blaho si zaprorokoval, že „opera SND vyprodukovala nový bestseller,“⁵ čo sa aj čiastočne potvrdilo. Z odborne hudobného hľadiska ide v skladateľovom rukopise o miešanie rôznych hudobných vplyvov, okrem iného gréckeho folklóru (v svadobnej scéne) a ortodoxnej liturgie (najmä v zborových výjavoch). Je pozoruhodné, že napriek dlhoročnej skladateľovej emigrácii je česká, respektíve moravská melodika prítomná na viacerých miestach partitúry, podfarbujúc najmä svetské výjavy (úvod stretnutia Manolia s Katarínou a pod.).

Príbeh Kazantzakisovho románu i opery Bohuslava Martinů sa odohráva v gréckej dedine Lykovrisi v časoch tureckej nadvlády. V príprave na veľkonočné slávnosti predstavenstvo obce vyberie z občanov tých, ktorí budú hrať hlavné postavy vo veľkonočných pašiach. Úloha Krista pripadne jednoduchému pastierovi Manoliov, Mária Magdaléna miestnej prostitútke, vdove Kataríne. Manoliov priatelia Yannakos, Michelis a Konstandis si rozdelia úlohy apoštolov, pričom úloha Judáša pripadne brutálnemu Panajotisovi. Keď do obce na čele s popom Fotisom vtiahne zástup utečencov, ktorých vyhnali z ich domova Turci, ukáže sa „pravá kresťanská viera mocných“: popa Grigorisa, a boháčov Ladasa a Patriarcheasa, Pre nich je majetok viac než pomoc bližným. Len tí, čo majú hrať Krista a jeho apoštolov zbedačeným krajanom nezištne pomáhajú. Manolios sa natoľko vcíti do postavy Krista, že svoju túžbu za vdovou Katarínou považuje za hriešnu (prvá scéna tretieho dejstva), zriekne sa aj snúbenice Lenio (v prospech pastiera Nikoliosa) a spolu s tromi priateľmi v úlohách jeho apoštolov bráni spravodlivosť, žiada morálnu obrodu dediny a pôdu pre hladujúcich

⁴ Pozri URSÍNYOVÁ, Terézia. Brilantná inscenácia hudobnej drámy. In *Večerník*, 1969, roč. 14, č. 265 (14. 11.), s. 7.

⁵ BLAHO, Jaroslav. Doping pre súbor. In *Film a divadlo*, 1970, roč. 14, č. 2, s. 26.

utečencov. Manoliov postoj ovplyvní aj Katarínu, ktorej telesná vášeň sa zmení na duchovnú lásku a snahu pomôcť mu v jeho poslaní konať dobro. Buričský pastier sa stal pre bohatých nepohodlný, preto ho vyobcovali z cirkvi a napokon ho zabil Panajotis alias Judáš, bývalý nápadník Kataríny. Vyhnanci sú nútení opustiť dedinu a hľadať spásu inde. Zlo opäť raz vyhralo.

Veľký zástoj zohráva v diele kontrast medzi pravým kresťanom, popom utečencov Fotisom a miestnym popom Grigorisom, ktorý hlása kresťanské hodnoty, ale sa nimi neriadi. V románe sú silne vyhranené protipóly lakomých boháčov a náboženský i sociálny idealizmus Manolia a jeho priateľov, kým masa dedinčanov je manipulovateľná a nepredvídateľná.

Libreto opery predstavuje oproti románu značnú redukciu. Má predovšetkým rovinu sociálnu a rovinu ideovo-hodnotovú, zatiaľ čo ďalšie dve roviny (náboženskú a najmä nacionálnu) Bohuslav Martinů posunul do úzadia. Skladateľ príbeh časovo nezaradil, takže v texte nenájdeme zmienky o označovaní Manolia bohatými za boľševika a agenta Moskvy, ako je to v románe. Práve z tohto detailu sa dá usudzovať, že ľavicový spisovateľ príbeh aktualizoval a posunul ho z posledných rokov 19. storočia minimálne o dve desaťročia dopredu. V porovnaní s románovou predlohou v opere chýba významná postava tureckého agu, výraznejšie pertraktovanie napätia medzi Turkami a Grékmi, pôsobivá epizóda s kapitánom, Manoliovo malomocenstvo a zázračné vyzdravenie, ako aj vražda Kataríny situovaná v románe už do stredu príbehu. Aj náboženským snom-blúzneniam Manolia, ktoré sú v románe roztrúsené na viacerých miestach, je v opere venovaná len jedna scéna. Vypadnutím postavy tureckého miestodržiteľa sa oslabila paralela medzi Manoliovým odsúdením a súdom nad biblickým Ježišom. Kým u Kazantzakisa v tomto prípade vystupuje trojica postáv aga (Pilát), Grigoris (Kajfáš) a Manolios (Kristus), v librete významná postava tohto trojuholníka (aga alias Pilát) chýba. Istý priestor v snahe zatriktívniť príbeh a ozvláštniť ho ľudovou hudbou je v opere venovaný sobášu pastiera Nikoliosa s bývalou Manoliovou snúbenicou Lenio. Obe hlavné roviny diela, aj keď vychádzajú z konkrétnych dejinných udalostí Grécka, majú všeludskú platnosť. Napätie medzi sociálne slabými a bohatými bičuje svet od nepamäti dodnes a boj dobra (ľudskej solidarity, humanity) so zlom (netoleranciou, nenávisťou, sebeckosťou) je takisto večný. Len v pozadí zostáva problém etnický (turecká okupácia Grécka), kým téma náboženská zohráva úlohu inšpirácie k mravnej obrode hrdinov a rámcuje príbeh.

Na Slovensku v tom čase mohla rezonovať práve spomínaná myšlienková závažnosť diela, keď veľké ľudské ideály a nádej na budúcnosť prebudenú politickým odmäkom zvrátil krutý mocenský zásah zvonku (august 1968). *Grécke pašie* patria k tým dielam opernej

literatúry dvadsiateho storočia, ktoré umožňujú režírovať ich ako „ideové divadlo“. Autor v librete viac uprednostnil dejové zvraty (vrátane epizód akou je smrť vyhladovanej ženy alebo starca kopajúceho si vlastný hrob). Menej šiel po podstate myšlienkového výpovede a nie vždy prenikol hlbšie do charakteru niektorých postáv. Týka sa to najviac Manoliových priateľov, s výnimkou Yannakosa. Zrejme to súvisí aj s rôznymi zákonitosťami literárneho a divadelného umeleckého útvaru. Vzhľadom na istú výnimočnosť opery a malú informovanosť o nej v širšej kultúrnej verejnosti, recenzenti bratislavskej premiéry venovali značný priestor práve samotnému dielu.

Z piatich recenzentov štyria privítali zaradenie diela do repertoáru opery SND. Iba Ladislav Čavojský vo svojom kritickom úsudku označil inscenáciu za oneskorenú, argumentujúc posunutím premiéry, ktorá bola pôvodne plánovaná v predchádzajúcej sezóne.⁶ V sezóne 1969/1970 začali rekonštruovať historickú budovu SND, a tak sa uvažovalo, že inscenácia sa uvedie v estrádnej sále bratislavského Parku kultúry a umenia, ale napokon sa premiéra uskutočnila v Divadle P. O. Hviezdoslava, kde sa aj hrávala. Náhradné priestorové rozhodnutie Čavojský označil za kompromisné a nie príliš vyhovujúce riešenie. Kvalitám operného diela sa kritik príliš nevenoval a sústredil sa na rozbor inscenačného výsledku. Jaroslav Blaho sa nerozpakuje hovoriť o veľkom dramaturgickom čine. *Grécke pašie* pokladá za dielo „zrozumiteľné, špekulatívne neprekomplikované a jednoznačne humanisticky orientované,“ v ktorom zaujme „výrazová striednosť až prostota snúbiaca sa s hĺbkou myšlienky a zrelým, najmä v hudobnej zložke majstrovským spracovaním.“⁷ Dokonca hovorí o hudbe nadpozemsky vznešenej, obohacujúcej námet o lyricko-meditatívnu zložku. To mu nebráni v tom, aby pripomenul aj problematické prvky diela, v ktorom sa napríklad jeden dejový motív na dlhší čas vytratí z pozornosti autora a narúša tak plynulú dramatickú líniu príbehu. Dramatický konflikt Manolia s mocnými sa presúva do psychiky hlavnej postavy potácajúcej sa medzi prirodzenými pudmi a vytýčeným poslaním ísť (až doslovne) v šľapajach Krista. Kritik upozorňuje aj na to, že jednotlivé scény sú voľne radené vedľa seba a charaktery niektorých postáv nie sú hlbšie rozpracované. V tom sa zhoduje s kritickým Čavojským. J. Blaho v inej recenzii poznamenáva, že z hudobného hľadiska sa v období avantgardných tendencií môže zdať dielo tradicionalistické a z hľadiska divadelného mu chýba dômyselnejšia stavba. Neupiera mu však výrazovú silu a humanistickú angažovanosť.⁸

⁶ Pozri ČAVOJSKÝ, Ladislav. Kam s ní. In *Divadelní noviny*, 1970, roč. 13, č. 10, s. 7.

⁷ BLAHO, Jaroslav. Grécke pašie v SND. In *Hudobný život*, 1969, roč. 1, č. 22, s. 5.

⁸ BLAHO, Jaroslav. Doping pre súbor. In *Film a divadlo*, 1970, roč. 14, č. 2, s. 26.

Terézia Ursínyová zasa stručnejšie hovorí o silnom námete a kongeniálnom spracovaní.⁹ Z týchto kritických súdov by sme podčiarkli skutočnosť, že skladateľova hudba obohacuje v podstate krutý príbeh o lyrickú vrstvu, dielo má istú mozaikovitosť a ústi do humanistického posolstva.

Réžia Miroslava Fischera vychádzala z „dvojpólovosti“ diela. Režisérovi sa podarilo potlačiť vlastné sklony k prílišnej popisnosti. Kládol dôraz na symboliku a všeludskú platnosť príbehu, pričom (pokiaľ to dielo dovoľovalo) sa vyhol schematizmu. Viac ako reálny príbeh chápal operu ako podobenstvo o boji dobra so zlom, ktorému ani víťazstvo negatívnych spoločenských síl neubralo na katarzii. Ako vždy venoval značnú pozornosť hereckému prejavu sólistov a usmerňoval ich tak, aby nepodľahli návykom prílišnej drobnokresby, ku ktorej ich zvyčajne viedol. Celkovo výsledný tvar pôsobil viac štylizovane než naturalisticky. Mystické pozadie príbehu stavalo niektoré situácie do nejednoznačných pozícií. Napríklad návšteva Manolia u vdovy Kataríny bola inscenovaná tak, že nebolo jasné, či ide o reálny alebo len snový výjav.

Vzhľadom na to, že libreto predpisuje takmer neustálu zmenu prostredia jednotlivých scén (námestie pred kostolom, nočná scenéria, Yannakosov dom, scéna pri studni, tábor utečencov na hore, Manoliov príbytok v horách, Katarínina chyža, cesta k hore a opäť námestie pred kostolom), a to bez výrazných hudobných predelov, Pavol Mária Gábor volil univerzálny, v podstate prázdny priestor pre všetky výjavy. Tmavé pozadie a často úsporné osvetľovanie scény napovedalo, že uvidíme tragický príbeh. Keďže výtvarník sa musel uspokojiť s menším javiskovým priestorom divadla v porovnaní s javiskom tzv. historickej budovy, scéna bola pomerne „plytká“ a všetko podstatné sa odohrávalo v popredí scény. V obrazoch pred chrámom predstavoval zadný horizont vchod do kostola po stranách šrafovaný bielymi čiarami a v strede s visiacim veľkým zvonom. Konštrukcia chrámu vrhala pôsobivý tieň a ozvlášťovala vizuálny dojem. Zadná plocha javiska (pred vchodom do kostola a po jeho bokoch) bola pokrytá nízkymi, antiiluzívnymi pôsobiacimi praktikáblami. Po okrajoch javisko lemovalo niekoľko pravoslávnych ikon. V scéne v Kataríninom domci bol zadný horizont zakrytý zriasneným plátnom, pred ktorým vytváral ilúziu izby len stôl so stoličkou. Výjavy, ktoré sa odohrávajú v exteriéroch (scény v tábore utečencov, cesta k hore a pod.) scénograf ponechal bez akýchkoľvek dekorácií a len s minimálnym svietením. Inscenácia sa hrala v súčasných civilných kostýmoch, ktoré podčiarkovali univerzálnosť príbehu a bližšie nehovorili ani o geografickej lokalizácii príbehu. Tá sa dala približne identifikovať len podľa

⁹ URSÍNYOVÁ, Terézia. Brilantná inscenácia hudobnej drámy. In *Večerník*, 1969, roč. 14, č. 265 (14. 11.), s. 7.

ortodoxného oblečenia oboch kňazov. Na odlišenie ich charakteru výtvarník použil aj inú farbu kňazského rúcha (čierna pri zápornej postave Grigorisa, biela pri kladnej postave Fotisa). Pôvodné povolanie Manolia charakterizovala pastierska huňa natiahnutá na jednoduchej košeli. Kostýmy boli unifikované len do dvoch farieb – čiernej a bielej. Oblečenie dedinčanov takisto nebolo nejako individualizované, takže svadobný oblek Nikoliosa (s výnimkou malej stužky) sa nelíšil od odevu ostatných.

Názory kritiky na divadelnú zložku inscenácie sa mierne či viac rozchádzali. Ladislav Čavojský vo svojej recenzii pripomenul, že režisér sa podľa svojich slov v programovom bulletine rozhodol zdôrazniť „pútavý dej s naturalisticky vykreslenými citmi“, ako aj „podtrhnúť symbolickosť diela“.¹⁰ Podľa Pospíšila „režijná koncepcia Miroslava Fischera celkom vychádza zo základného predznamenania skladby, z jej filozofickej meditatívnosti. Výstavba jednotlivých scén (...) výborne odlišuje prvky civilné, reprezentované životom v Lykovrisi, od symbolických, ako sa premietajú v akciách Manolia alebo utečencov.“ Kritik konštatuje, že inscenácia „má premyslený a pôsobivý scénický rytmus a realizuje sa v súhlase s partitúrou.“ Je presvedčený, „že réžia tejto inscenácie bude patriť k Fischerovým najlepším.“¹¹ V recenzii v denníku Práca sa píše, že „inscenátori a interpreti sa sústredili na vnútorné konflikty prerodu jednotlivých postáv.“¹² Podobného názoru je aj Terézia Ursínyová, ktorá považuje réžiu za decentnú, inteligentnú a do detailov stvárnenú s dôrazom na vypracovanie jednotlivých postáv, ale i na symbolické vyznenie diela. Fischer vyzdvihol viac symbolicko-imaginatívnu zložku diela než zložku realisticko-naturalistickú, čo Jaroslav Blaho pokladá za šťastné riešenie, pretože tým sa dramatické napätie nevytratilo, ale sa zintenzívnilo. Pripomína tiež, že ním spomínané disproporcie diela režisér spolu s kolektívom sólistov minimalizoval.¹³ Z veľkého počtu scén najväčšie dramatické napätie dosahuje záver prvého dejstva, ale aj scéna Manolia s tromi priateľmi.

Režisér mohol rozvinúť svoju predstavu *Gréckych pašii* aj vďaka úspornej a výstižnej scéne Pavla Mária Gábora vychádzajúcej z minimálneho používania scénografických prvkov. Podrobne ju popisuje Juraj Pospíšil: „Pri štylizovaní reálneho prostredia sú silnejšie tie scény, kde úsporné členenie priestoru poskytlo viac možností pre vyznenie dramatickej akcie a hudby.(...) miestami by nepoškodilo trocha viac obmedzenia, aby výtvarná skratka, s ktorou tu úspešne pracuje, neustupovala zo svojej pregnantnosti.“¹⁴ Kritik chcel vari naznačiť, že

¹⁰ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Kam s ní. In *Divadelní noviny*, 1970, roč. 13, č. 10, s. 7. Preložil Vladimír Blaho.

¹¹ Pozri POSPÍŠIL, Juraj. Umelecký závet. In *Slovenská hudba*, 1970, roč. 14, č. 1, s. 15.

¹² KOVÁŘOVÁ Anna. Grécke pašie v opere SND. In *Práca*, 1969, roč. 24, č. 271 (18. 11.), s. 6.

¹³ BLAHO, Jaroslav. Grécke pašie v SND. In *Hudobný život*, 1969, roč. 1, č. 22, s. 5.

¹⁴ POSPÍŠIL, Juraj. Umelecký závet. In *Slovenská hudba*, 1970, roč. 14, č. 1, s. 15.

niekedy by stačil skôr len náznak bez priberania realistických prvkov výpravy (izba Kataríny, kupecké stánky na námestí). Napriek istej snahe po univerzálnosti výpovede, lemovanie javiska ikonami, ako aj s vnútornými konfliktami Manolia korešpondujúce premietanie štylizovaných ikonických motívov na sivomodrý zadný horizont tomuto zameraniu mierne uberali na jednoznačnosti. Na prehnané používanie tohto náboženského, ale aj geografického symbolu upozorňuje Jaroslav Blaho, ktorý sa podrobnejšie zaoberá aj problematikou filmových projekcií. Tiež namieta voči nadmerne exponovanej analógii medzi Katarínou a Máriou Magdalénou. Inak pripisuje projekciám až tri významové kvality. V sne či blúznení Manolia ide podľa neho o prostriedok popisný, v chrámovom obraze projekcia supluje oltár vo význame javiskového prvku. Až v scéne Manolia s troma druhmi (Michelisom, Yannakosom a Konstandisom) nadobúda podobu čistého symbolu.¹⁵ Ku kostýmom Ludmily Purkyňovej sa vyjadril iba Juraj Pospíšil, ktorý ich označil za civilné a strohé, pričom umocňovali kontrast medzi realistickou a symbolickou rovinou drámy.

Kým výtvarná, režijná a spevácka úroveň boli prijímané pozitívne (s čiastočnou výnimkou Ladislava Čavojského), výhrady sa koncentrovali na hudobné naštudovanie. Presnejšie na umiestnenie orchestra za javiskom, odkiaľ sa technicky zosilnený zvuk prenášal k spevákom a divákom, takže pôsobil skôr ako zvuková kulisa. Názory recenzentov na zvolené riešenie sa rozchádzali. Ladislav Čavojský tvrdil, že bez priameho kontaktu s hudbou „speváci sú hodení napospas obecenstvu ako neplavci hodení do hlbkej vody.“¹⁶ Pripomíname, že kontakt spevákov s orchestrom zabezpečoval zbormajster Ondrej Lenárd pomocou priemyselnej televízie. Ďalší recenzent pravdivo konštatuje, že umiestnenie orchestra za javisko bolo vynúteným riešením,¹⁷ ale pozitívne hodnotí, že v tomto prípade zvuk orchestra aspoň neprekrýval hlasy sólistov a pôsobil kultivovane. Blahov názor bol odlišný, keď napísal, že reproduktormi „znásobená zvuková intenzita síce spočiatku šokuje, neskôr však aj unavuje a ruší (...) vo výkone orchestra stierajú sa jemné zvukové nuansy.“¹⁸ Nechýbal ani názor, že toto riešenie „prináša do hľadiska snovú atmosféru, podtrhuje (aj výborným hudobným naštudovaním) napriek dráme, odohrávajúcej sa na javisku, zvláštnu lyriku celého príbehu.“¹⁹ Dôležitosť orchestrálnej zložky v tejto inscenácii je daná aj tým, že na rozdiel od orchestrálneho partu sú spevácke party rýdzo konverzačné a bez väčšej možnosti rozvedenia dlhšej melodickej línie.

¹⁵ BLAHO, Jaroslav. Grécke pašie v SND. In *Hudobný život*, 1969, roč. 1, č. 22, s. 5.

¹⁶ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Kam s ní. In *Divadelní noviny*, 1970, roč. 13, č. 10, s. 7. Preložil Vladimír Blaho.

¹⁷ POSPÍŠIL, Juraj. Umelecký závet. In *Slovenská hudba*, 1970, roč. 14, č. 1, s. 15.

¹⁸ BLAHO, Jaroslav. Grécke pašie v SND. In *Hudobný život*, 1969, roč. 1, č. 22, s. 5.

¹⁹ URSÍNYOVÁ, Terézia. Brilantná inscenácia hudobnej drámy. In *Večerník*, 1969, roč. 14, č. 265 (14. 11.), s. 7.

S mimoriadne pozitívnym ohlasom sa stretli najmä spevácke, ale čiastočne aj herecké výkony sólistov. Výnimku tvoril opäť Ladislav Čavojský, aj keď jeho výhrady smerujú skôr k režijnej koncepcii postáv než k hereckým výkonom ako takým. Tvrdí, že „režisér chcel mať zo sólistov symboly večných ľudských charakterov. Lenže najčastejšie im vyšli len schémy neživotných postáv.“²⁰ Je pravda, že istú schematickosť postáv cítiť už v literárnej predlohe a skladateľovi a libretistovi v jednej osobe sa jej tiež celkom nepodarilo vyhnúť. Na druhej strane nechýbali konštatovania, že inscenácia je prínosom aj „po hereckej stránke (...) hlavne oprostiením sa od operných manier, gest a mimiky“²¹ a že „inscenácia je silná aj v práci s hercom, len vzťah Manolia a Kataríny (...) nepodarilo sa realizovať s maximálnou presvedčivosťou.“²² Kritik tiež rozlišuje medzi použitými hereckými prostriedkami jednotlivých interpretov. Napríklad pop Grigoris Ondreja Malachovského zvyrazňuje účinnosť svojho prejavu dôrazom na typologické črty postavy, ďalší interpreti sa prikláňajú skôr k štylizovanejšiemu herectvu a dôrazu na hlasový účinok (napr. Gustáv Papp a Oľga Hanáková). Pozornosť na seba pritiahla ústredná postava Manolia, o ktorej sa kritici vyjadrovali pomerne obsérne. Pre Čavojského bol Manolius Gustáva Pappa „uhnetený z lyrizmu a statickosti, a tak je zo sólistov v najväčšom súlade so skladateľovou estetikou nedramatického hudobného divadla.“²³ Kritik správne vystihol, že skladateľ naozaj inklinuje niekedy k oratórnemu poňatiu diela, čo ostatní recenzenti ponechali bez povšimnutia. Juraj Pospíšil chváli Pappovo dokonalé vystihnutie autorského zámeru a „najmä citlivé vybudovanie každého detailu v hlase i geste.“²⁴ Zato kritickejšia je Terézia Ursínyová, ktorá spevákoví vyčíta pohybovú statickosť,²⁵ ktorú jej kolega Ladislav Čavojský chápal ako podriadenie sa istej oratórnosti diela. Podľa Jaroslava Blaha, Papp narába so svojimi osvedčenými umiernenými prostriedkami štylizovaného herectva.²⁶ Kým tenorista vo svojej mimoriadne náročnej úlohe nemal alternanta, Katarínu stvárnila skúsená Oľga Hanáková a mladá (v roku 1966 do súboru angažovaná) Marta Nitranová. Väčšina kritikov venovala pozornosť práve mladej sopranistke. Údajne „opäť presvedčila o svojom dramatickom talente i tvárnom, veľkom hlase, priam nabitom vnútorným prežívaním,“²⁷ respektíve predstavila

²⁰ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Kam s ní. In *Divadelní noviny*, 1970, roč. 13, č. 10, s. 7. Preložil Vladimír Blaho.

²¹ URSÍNYOVÁ, Terézia. Brilantná inscenácia hudobnej drámy. In *Večerník*, 1969, roč. 14, č. 265 (14. 11.), s. 7.

²² BLAHO, Jaroslav. Grécke pašie v SND. In *Hudobný život*, 1969, roč. 1, č. 22, s. 5.

²³ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Kam s ní. In *Divadelní noviny*, 1970, roč. 13, č. 10, s. 7. Preložil Vladimír Blaho.

²⁴ POSPÍŠIL, Juraj. Umelecký závet. *Slovenská hudba*, 1970, roč. 14, č. 1, s. 15.

²⁵ Pozri URSÍNYOVÁ, Terézia. Brilantná inscenácia hudobnej drámy. In *Večerník*, 1969, roč. 14, č. 265 (14. 11.), s. 7.

²⁶ BLAHO, Jaroslav. Doping pre súbor. In *Film a divadlo*, 1970, roč. 14, č. 2, s. 27.

²⁷ URSÍNYOVÁ, Terézia. Brilantná inscenácia hudobnej drámy. In *Večerník*, 1969, roč. 14, č. 265 (14. 11.), s. 7.

Katarínu predovšetkým ako hriešnicu, na rozdiel od Hanákovej Kataríny ako kajúcnice.²⁸ Podľa Jaroslava Blaha, mladá predstaviteľka Kataríny predviedla najpozoruhodnejší herecký výkon inscenácie, pričom „zachytila celý vývin charakteru svojej hrdinky, od živočíšnej dedinskej prostitútky až po ženu, ktorá konfrontáciou svojho osudu s veľkou myšlienkou nachádza svoje životné poslanie v láske k trpiacim.“²⁹ Pripomína však, že spevácke nároky na úlohu Kataríny sú menšie než na väčšinu hlavných sopránových postáv v iných operách. Takéto hodnotenie variuje aj v inej recenzii, kde chváli speváčkino postihnutie všetkých polôh postavy, od vášnivosti po pasáže ženskej lyrickej nehy, ale zároveň upozorňuje aj na isté technické nedostatky spevu sopranistky.³⁰ Zároveň porovnáva, že Oľga Hanáková nie je natoľko presvedčivá ako typ, je hlasovo komornejšia, ale spieva vyrovnanejšie. Na hodnotení výkonu Eleny Kittnarovej sa Blaho nezhodol s Annou Kovářovou. Kým on oceňuje, že sa dostala k postave naturelom dosť odlišnej od jej dramatických hrdiniek, no dokázala pritom obdarit' postavu po vydaji túžiacej Lenio aj dievčenskou prostotou, spomínaná recenzentka považuje jej spev za priveľmi dramatický a pred ňou uprednostňuje Lenio Anny Kajabovej-Peňáškovej. Charakter postavy popa Grigorisa „stvárnil Ondrej Malachovský skôr hlasom, Jan Kyzlink pohybom a gestom.“³¹ Jaroslav Blaho ešte podrobnejšie diferencuje rozdiely medzi interpretmi lakomého a prefičaného popa na jednej strane a popa obetavého a ozaj kresťanského kňaza na druhej strane, keď napísal, že Malachovského „tvrdý, zvučný a pri všetkej tónovej kvalite i drsný bas dokáže veľmi presvedčivo charakterizovať postavu demagogického popa, v hereckom stvárnení prevládajú črty tvrdej nekompromisnosti a herecky ho obdaril prvkami démoničnosti. Kyzlinkov Grigoris je o odtieň civilnejší, menej démonický a viac vychádzajúci zo sociologického zatriedenia charakteru. Jeho mäkkší, hoci veľký bas je však v nevýhode proti zrnitému materiálu Malachovského.“³² Jan Kyzlink alternoval aj postavu popa Fotisa, no recenzenti venovali skôr pozornosť Fotisovi Jozefa Špačka, ktorý sa príkladne zžil s kladnou postavou vodcu vyhnaných Grékov. Po návrate z Nemecka sa v Opere SND úspešne prezentoval aj František Livora ako najlepší Manoliov priateľ Yannakos (predtým hosťoval v SND v sezóne 1962/1963). Zaujal lyrickým hlasovým prejavom a schopnosťou postihnúť prerod postavy od ziskuchtivého podomového obchodníka po obetavého pomocníka vyhnancom. V menších úlohách sa stretli príslušníci mladej generácie (Jozef Raninec, neskôr Štefan Hudec ako pastier Nikolios, Arnold Judt ako

²⁸ Pozri KOVÁŘOVÁ, Anna. Grécke pašie v opere SND. In *Práca*, 1969, roč. 24, č. 271 (18. 11.), s. 6.

²⁹ BLAHO, Jaroslav. Doping pre súbor. In *Film a divadlo*, 1970, roč. 14, č. 2, s. 2.

³⁰ BLAHO, Jaroslav. Grécke pašie v SND. In *Hudobný život*, 1969, roč. 1, č. 22, s. 5.

³¹ KOVÁŘOVÁ, Anna. Grécke pašie v opere SND. In *Práca*, 1969, roč. 24, č. 271 (18. 11.), s. 6.

³² BLAHO, Jaroslav. Grécke pašie v SND. In *Hudobný život*, 1969, roč. 1, č. 22, s. 5.

Michelis, Anna Križanská ako Despinio), strednej (Juraj Oniščenko ako Konstandinos, Pavol Gábor ako Michelis, Boris Šimanovský a Stanislav Beňačka v úlohách oboch boháčov, Vojtech Schrenkel ako Andonis) i staršej generácie (obaja predstavitelia Panajotisa Alexander Baránek a František Schubert, Václav Nouzovský interpretujúci boháčov Patriarcheasa a Ladasa, Juraj Wiedermann alternujúci Konstandisa, Jarmila Smyčková alternujúca Despinio). Celkové hodnotenie sólistov bolo teda jednoznačne pozitívne, Juraj Pospíšil vyzdvihol kvalitnú sólistickú zložku inscenácie a o mladých spevákoch napísal, že „prekvapovali predovšetkým zvládnutím vokálnej stránky svojej úlohy i úmerne budovaným hereckým prejavom.“³³

Recenzenti chválili aj výkon zboru, ktorý z hľadiska vokálneho zohráva v diele významnú funkciu. Len Ladislav Čavojský pripomenul, že režisér namiesto štylizovaného pohybu celého zborového telesa pohyby jednotlivých zboristov individualizoval. Zrejme to súviselo so založením režiséra Miroslava Fischera ako scénického realistu. Zároveň treba vziať do úvahy, že režisér i autori hudobného naštudovania museli pracovať s dvoma vokálne i pohybovo nezávislými zborovými skupinami (dedinčania a vyhnanci), ktoré sa na menšom javisku museli pohybovať tak, aby nesplynuli. Pre neskôr úspešného dirigenta Ondreja Lenárda to bola jeho rozlúčka so zborom Opery SND, keďže z divadla odišiel šesť týždňov po premiére *Gréckych pašii*. Málokto rozumel ľudskému hlasu tak ako on, čo sa potvrdilo aj v tejto inscenácii.

Inscenácia opery Bohuslava Martinů *Grécke pašie* patrila v povojnových dvoch desaťročiach k umelecky najvydarenejším a divácky najúspešnejším dielam opery 20. storočia, uvádzaným v opernom súbore SND. V oboch spomínaných parametroch ju prekonal až Kriškovo naštudovanie Janáčkovej opery *Vec Makropulos* v roku 1973. Ak Ladislav Čavojský označil bratislavskú inscenáciu opery Bohuslava Martinů za oneskorenú, netreba to chápať len v zmysle časového posunu od pôvodne plánovanej premiéry diela. Oneskorená bola predovšetkým v tom, že jej humanistické posolstvo v čase jej päťročného zotrvania na repertoári SND už nekorešpondovalo s dobou, ktorá kritické myslenie nepripúšťala.

Vladimír Blaho

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

³³ POSPÍŠIL, Juraj. Umelecký závet. In *Slovenská hudba*, 1970, roč. 14, č. 1, s. 16.