

Klára Madunická¹

Centrum vied o umení SAV, v. v. i.

<https://orcid.org/0000-0003-0192-2229>

BRANISLAV KRIŠKA – SLOVENSKÝ REŽISÉR V SRBSKOM DIVADLE²

Predmetom bádania predloženého príspevku je pôsobenie významnej osobnosti slovenskej opernej réžie Branislava Krišku v divadle v Novom Sade v rokoch 1968 – 1990. Režisér tu pripravil päťicu titulov, z ktorých najmä *Krúťňava* (1968) priniesla na javisko bývalej Juhoslávie po prvý raz pôvodnú slovenskú opernú tvorbu. Okrem slovenskej národnej opery pripravil Kriška v Novom Sade aj Cimarosovu komickú operu *Tajné manželstvo* (1970), Donizettiho seriú *Lucia di Lammermour* (1971), Belliniho lyrickú tragédiu *Norma* (1971) a Smetanovu komickú operu *Prodaná nevěsta* (1990). Príspevok sa snaží analyzovať kontext Kriškovho pôsobenia v dnešnom Srbsku a jeho umelecký postup a prínos do spoločensko-kultúrnych vzťahov medzi slovenským a juhoslovanským operným divadlom.

Kľúčové slová: Branislav Kriška, Srpsko narodno pozorište Novi Sad, novosadské divadlo, Eugen Suchoň, Krúťňava

Branislav Kriška. Operný režisér, dramaturg a pedagóg Branislav Kriška (1931 – 1999) je muzikologickou a teatrologickou obcou považovaný za najvýznamnejšieho a v zmysle estetického formovania hudobno-dramatického umenia na Slovensku najvplyvnejšieho slovenského operného režiséra druhej polovice 20. storočia. Napriek všeobecne uznanému Kriškovmu vplyvu na slovenské operné divadlo doposiaľ neexistuje rozsiahlejšia práca monografického či analytického charakteru, ktorá by sa venovala jeho osobnosti a umeleckému prínosu v celej šírke spektra jeho režijného, pedagogického, dramaturgického a publikačného pôsobenia. Čiastkové štúdie uverejnené v odborných periodikách

¹ madunicka.klara@gmail.com; kmadunicka@cofilm.sk; kmadunicka1@vsu.sk; interná študentka doktorandského štúdia

² Príspevok je výstupom z projektu VEGA č. 2/0049/22 *Profilové osobnosti slovenského činoherného a operného divadla*. Zodpovedný riešiteľ: doc. Mgr. art. Karol Mišovic, PhD. Doba riešenia: 2022 – 2024.

majú prevažne komparatívny charakter, ich autori skúmajú tvorbu Branislava Krišku v kontexte práce jeho generačne spriaznených spolupútnikov a kolegov – Júliusa Gyermeka (1931) a Miroslava Fischera (1932 – 2013). Relevantnými zdrojmi o tomto významnom režisérovi sú štúdiá s názvom *Branislav Kriška* od muzikológov Igora Vajdu a Alfreda Gabauera, uverejnená vo vedeckom časopise *Slovenské divadlo* v roku 1980, a jedna z kapitol v knihe muzikologičky a opernej kritičky Michaely Mojžišovej *Od Fausta k Orfeovi* (Mojžišová, 2011). Režisérovi sa v rámci svojich študentských prác venovali napríklad Michaela Mojžišová (diplomová práca, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave), Vanda Procházková (ročníková práca, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave) či Nicole Solčianska (diplomová práca, Pedagogická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre). Časť Kriškovo pôsobenia, najmä jeho najvýznamnejšie inscenácie z rokov 1963 – 1989, zachytáva publikácia autorského kolektívu pod vedením teatrologa Vladimíra Štefka *Dejiny slovenského divadla II.*, ktorá sa venuje histórii profesionálneho slovenského divadla od roku 1948 do roku 2000. Azda najvýpovednejším zdrojom informácií o umeleckých a estetických preferenciách Branislava Krišku sú jeho autorské umelecké a odborné články publikované v bulletinoch k inscenáciám či v odborných a popularizačných periodikách. Faktom však ostáva, že ide o nedostatočne prebádanú a spracovanú tému dejín slovenského divadla. Žiadna z publikácií a štúdií neposkytuje komplexný obraz o práci Branislava Krišku v slovenských a českých operných divadlách a na operných scénach bývalej Juhoslávie, o jeho činnosti v Slovenskom rozhlase a Slovenskej televízii, ani sa nezaobrá jeho teoretickými staťami publikovanými najmä v odbornej tlači, ktoré poskytujú autentický pohľad na dobovú opernú estetiku a prácu operného režiséra. Autorka tohto príspevku sa v rámci svojho štúdia venovala pedagogickej činnosti Branislava Krišku, ktorú zhrnula vo svojej diplomovej práci s názvom *Branislav Kriška – pedagóg a profilujúca osobnosť Operného štúdia VŠMU v Bratislave v rokoch 1972 – 1999*. V časopise *Slovenské divadlo* (2/2023) publikovala tiež štúdiu s názvom *Branislav Kriška a jeho prínos do operno-teoretického diskurzu*. Aktuálne predložený príspevok sa zaoberá dosiaľ nikdy neskúmanou témou pôsobenia tohto slovenského umelca v juhoslovanskom prostredí. Okrem Nového Sadu pôsobil Branislav Kriška aj v Ľubľane, kde našťudoval Čajkovského *Eugena Onegina* (1978) a Dvořákovu *Rusalku* (1979). Pre ucelenosť príspevku však text zahŕňa len Kriškovo pôsobenie v dnešnom Srbsku.

Branislav Kriška vyštudoval v roku 1954 opernú réžiu na Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne pod vedením operného režiséra Otakara Zítka a neskôr operného speváka a režiséra Josefa Munclingera. Jeho prvým pôsobiskom bolo dnešné Národné divadlo v Košiciach (1955 – 1965), neskôr Slovenské národné divadlo v Bratislave (1965 – 1993) a na sklonku života pôsobil v Štátnej opere v Banskej Bystrici (1993 – 1999). Zo štúdií, recenzií a odborných textov

dosiaľ publikovaných o Kriškovej tvorbe by sa dal vyvodiť záver, že rodák z Tisovca patril k režisérom uplatňujúcim na javisku psychologický realizmus, rešpektovanie hudobno-dramatickej predlohy a inscenačnú tradíciu. Toto tvrdenie je však pravdivé len čiastočne a do veľkej miery zjednodušujúce. Branislav Kriška bol režisérom-analytikom a dramaturgom. Nebol tvorcom čítajúcim partitúru, ktorú lineárne (obsahovo) prenášal na operné javisko (ako napríklad jeho predchodca – český režisér Miloš Wasserbauer a neskôr Miroslav Fischer). Kriškov prístup sa vyznačoval analýzou partitúry – hudobnou, dramatickou (resp. dramaturgickou) a psychologickou. Azda práve pre túto odlišnosť od spolupútnikov a predchodcov v opernej réžii si jeho inscenačný rukopis vyslúžil od teatroológov Igora Vajdu a Alfreda Gabauera (1980) označenie „štylizovaný poetický realizmus“. Pri analýze tohto termínu však treba brať do úvahy zásadný fakt – použitá charakteristika má len málo spoločné s chápaním realizmu a metaforického poetizmu v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch, na ktoré sa pomenovanie v Kriškovom prípade vzťahuje. V polovici minulého storočia sa citované pojmy nachádzali na opačných póloch spektra štylizácie. Ak Vajda s Gabauerom v osemdesiatych rokoch, teda s dvadsaťročným časovým odstupom, pomenovali Kriškov realizmus ako štylizovaný a poetický, pravdepodobne tým chceli zdôrazniť rozdiel medzi jeho rukopisom a režiséorskými postupmi Miroslava Fischera či Miloša Wasserbauera, ktorí sa sústredili na ideu (príbeh) inscenovaného diela, ktorú sa snažili čo najvernejšie vyjadriť vonkajšími výrazovými prostriedkami. Na rozdiel od nich však Kriška zdôrazňoval prežívanie, vnútorný svet postáv a vzťahy medzi nimi. Ľudsky, herecky, psychologicky aj vizuálne presvedčivé javiskové charaktery mali v jeho réžiách ožívať a interpretovať (nie napodobňovať) príbehy vytvorené skladateľmi a libretistami – práve v tom spočívala jeho poetická štylizácia psychologického realizmu v opere. Ako však Vajda s Gabauerom v spomínanej štúdii v *Slovenskom divadle* z roku 1980 dodali, Kriška uplatňoval realizmus

do tej miery, v akej možno vôbec hovoriť o realizme v opere (pretože opera svojím princípom spievaného slova znamená nemalú transformáciu skutočnosti – čo však nebráni jej zobrazeniu a zvýrazneniu, ba práve naopak: neraz ju veľmi citelne umocňuje a dodáva jej jednotlivostiam širšiu platnosť). (Vajda/Gabauer, 1980: 550)

Podľa autorov štúdie v týchto inscenáciách režisér kládol dôraz na výber spevákovo-hercov podľa ich typovej vhodnosti s dôrazom na precitovaný vzťah k ich postavám oprostý od popisnosti a detailnej drobnokresby. Kriška sa vyhýbal psychologizovaniu, ale snažil sa o psychologicky účinné preniknutie do postavy. Tento zdanlivý oxymoron vychádzal z presvedčenia, že predlohu netreba napodobňovať, ale interpretovať. Cieľom teda nebolo javiskové stvárňovanie konfliktov a vzťahov

medzi postavami, ale ich vyjadrenie. Režisér nevytváral obraz inscenovaného diela, ale mapu, ktorá mala diváka polovice 20. storočia cestou hudby (často krát starej niekoľko desiatok až stoviek rokov) priviesť k umeleckému zážitku a katarzii. Režisér vo svojich inscenáciách pravidelne hľadal prieniky medzi historizujúcimi témami či osudmi známych hrdinov a každodennou realitou svojich čias. Ako skonštatoval vo svojej štúdii s názvom *Skice o réžii*,

nepochybujem, že divadlo sa nikdy nezriekne svojho práva a životnej potreby – hrať staré diela pre svoju dobu a vyberať z nich, čo je živé a (...) aktuálne. Akými prostriedkami to bude robiť tak, aby sa geniálne dielo nezužovalo a nesplošťovalo, to závisí do veľkej miery aj od režisérov. (Kriška, 1963: 98)

Kriška z hraníc psychologického realizmu nikdy nevybočil, hoci istú variabilitu v jeho tvorbe možno nájsť. Jeho réžie sa niesli v niekoľkých základných rovinách: psychologický realizmus v duchu operného režiséra Waltera Felsensteina, oratoriálno-štylizované javiskové kompozície podľa vzoru režiséra a scénografa Wielanda Adolfa Gottfrieda Wagnera a jeho programu Nový Bayreuth a recesistické inscenácie komediálnych titulov, neraz v duchu *commedie dell'arte*.

Kriška v *Novom Sade*. Okrem spomínaných slovenských operných scén Branislav Kriška inscenoval množstvo rôznych titulov aj v zahraničí, *predovšetkým v dnešnom Česku, Slovinsku a Srbsku*. Práve na poslednú z menovaných krajín sa zameriam vo svojom príspevku.

Branislav Kriška hosťoval v Srbskom národnom divadle v Novom Sade najmä v rokoch 1968 – 1972. Jeho posledná tvorivá návšteva tohto divadla sa uskutočnila v roku 1990. Z piatich inscenácií, ktoré Kriška v Novom Sade pripravil, najmä tri silno zarezonovali v dobovom umelecko-kultúrnom a spoločenskom kontexte.

Srpsko narodno pozorište (Srbské národné divadlo) pôsobilo v bývalom Sokolskom dome v Novom Sade, kam sa presťahovalo v roku 1947 po požari pôvodnej budovy (1928) a po mnohých rokoch, keď v medzivojnovom období nemalo stále zázemie a kočovalo po Vojvodine. Hostovania Branislava Krišku v bývalej Juho-slovánii sa uskutočnili v náročnom období, keď podobne ako na Slovensku, aj v juho-slovanských divadlách prebiehala na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia divácka kríza. Srbské národné divadlo v Novom Sade nebolo výnimkou, návštevnosť predstavení bola dlhodobo nepriaznivá a ani technické podmienky provizórneho divadla už neboli optimálne vzhľadom na finančne poddimenzovanú prevádzku. Javisková technika bola značne zastaralá, javisko plytké a úzke pre operné produkcie. Väčšina hudobných inscenácií tu pôsobila stiesnene. Vedenie divadla v rámci kultúrnej spolupráce so socialistickými krajinami preto na ozvláštnenie repertoáru i javiskovej realizácie organizovalo výmenné pobyty

tvorcov či pozývalo hosťujúcich umelcov zo zahraničia a tým sa snažilo naplniť prázdne miesta v hľadisku. Táto prax taká bežná v druhej polovici 20. storočia zároveň zabezpečovala neustálu kontinuitu a prepojenosť jednotlivých divadiel.

Takýmto spôsobom sa uskutočnila aj väčšina hostovaní Branislava Krišku v Novom Sade. Celkovo tu slovenský režisér pripravil 5 inscenácií: slovenskú národnú operu *Krútnava* od Eugena Suchoňa, komickú operu *Tajné manželstvo* od Mozartovho súčasníka Domenica Cimarosu, operu *Lucia di Lammermour* maestra talianskeho belkanta prvej polovice 19. storočia Gaetana Donizettiho, Belliniho najznámejšiu opernú tragédiu *Norma* a vo svete najhrávanejšiu operu Bedřicha Smetanu *Prodaná nevěsta*.

V nedávno objavenej pozostalosti režiséra sa zachovali fotografie, bulletiny a v niektorých prípadoch aj recenzie na premiéry. Vďaka tomu vieme dnes zrekonštruovať Kriškovu činnosť a prínos pre srbsko-slovenské kultúrno-umelecké vzťahy. Gros novoobjavených materiálov tvoria okrem slovenských recenzií aj viaceré výstrižky zo srbských, českých a maďarských periodík³, ktoré si Kriška nechával pravidelne posielat' a ktoré si starostlivo archivoval. Ich charakter je však vo väčšine prípadov skôr komentujúci ako analytický či hodnotiaci. Napriek tomu tieto texty poskytujú obraz o tom, ako pravdepodobne vyzerali Kriškove inscenácie v divadle v Novom Sade. O existencii audiovizuálnych alebo auditívnych záznamov, žiaľ, nie sú dostupné žiadne informácie. Divadlo nemá k dispozícii žiadnu dokumentáciu, ktorá by nebola zahrnutá v samotnej režisérovej pozostalosti. Výskum v archívoch v Novom Sade stále prebieha, v čase publikovania tejto štúdie však informácie o akýchkoľvek existujúcich záznamoch absentujú.

Slovenská národná opera v Srbskom národnom divadle. Prvou a azda najdôležitejšou inscenáciou Branislava Krišku v Novom Sade bola Suchoňova *Krútnava*. Premiéra sa konala 18. 10. 1968, išlo o jednu z prvých zahraničných produkcií tohto diela pri príležitosti 50. narodenín skladateľa a tiež 50. výročia vzniku Československa. Zároveň išlo o prvé uvedenie slovenskej národnej opery v (dnes už bývalej) Juhoslávii.

Branislav Kriška mal už za sebou jednu inscenáciu *Krútnavy* z roku 1963, ktorú pripravil v Divadle J. G. Tajovského v Banskej Bystrici (dnešná štátna opera v Banskej Bystrici). Táto inscenácia sa výrazným spôsobom zapísala do histórie, nakoľko išlo o čiastočnú rehabilitáciu Suchoňovej opernej prvotiny, poznačenej politickým režimom a cenzúrou. Slovanmi teatrologa Ladislava Čavojského,

[K]ritika si vynútila dobe poplatné rozriešenie idey diela. Chcela mať v opere jednoznačne diferencované triedne zloženie našej dediny, oddelené zrno od pliev, spravodlivých chudobných od nemorálnych

³ V pozostalosti sa nachádzajú bulletiny a plagáty z divadla, množstvo čiernobielych aj farebných fotografií rôzneho charakteru a kvality od rôznych autorov, rozhovory s tvorcami uverejnené v divadelnom časopise *Pozorište* a recenzie z periodík, predovšetkým srbský *Dnevnik* a maďarský *Magyar Szó*.

majetnejších. Súcit, odpúšťanie boli vždy považované za úpadkové citíky, za prežitok, nevedomosť. Skladateľ podľahol, pozmenil záver diela. Celá dedina, kolektív ideálne čistých ľudí nemilosrdne odhaľuje a odsudzuje Ondreja. Vzdáva sa ho aj vlastná žena, odpiera sa mu právo na potomstvo. (Čavojský, 1963)

Kriška do opery vrátil pôvodný Ondrejov duševný prerod a vyznanie viny. Inscenácia podčiarkovala etiku diela, baladickú atmosféru a zvýrazňovala akúsi „slovenskú katarziu“. V duchu skladateľovej pôvodnej verzie Katrena odpúšťa Ondrejovi vraždu milovaného Jana, starý Štelina takisto odpúšťa vrahovi svojho syna a Ondrej odchádza do väzenia s vedomím, že Katrena mu porodila syna a bude naňho čakať.

Kriškovo uvedenie *Krútnavy* v Novom Sade bolo poznačené už predošlými skúsenosťami s touto partitúrou. Uviedli tu rovnakú rehabilitovanú verziu ako v Banskej Bystrici – postavy Básnika a Dvojníka ani explicitné citácie Biblie sa síce na javisko nevrátili, avšak v duchu kresťanského posolstva v závere opusu starý Štelina odpúšťa Ondrejovi vraždu svojho syna Jana. Katrena sľubuje Ondrejovi odchádzajúcemu do väzenia, že naňho bude čakať a vyznáva sa mu, že dieťa, ktoré porodila, je jeho. Štelina i Katrena tak vrahovi odpúšťajú z čistej dobroty svojho srdca (nie tak, ako v cenzormi upravenej tézovitej verzii z roku 1952, keď vyjde najavo, že Katrena dieťa splodila s nebohým Janom, Ondrej ide do väzenia bez odpustenia či rozhrešenia a starý Štelina namiesto strateného syna získa vnuka).

Kriška si na spoluprácu prizval svojich bratislavských stálych spolupracovníkov, scénografa Ladislava Vychodila, kostýmovú výtvarníčku Helenu Bezákovú a choreografa Karola Tótha. V jednotlivých postavách sa predstavili poprední sólisti Srbského národného divadla, medzi nimi napríklad Rudolf Nemet, Vladan Cvejič, Oľga Bruči či Kosťa Marcikič. Kriška sa usiloval o vytvorenie inscenácie bez pátosu, o syntézu výrazovo a psychologicky presvedčivého hereckého výkonu, bez zastaraných foriem a vzorcov hereckých akcií, s využitím národnej mentality (slovanský temperament, hry, zvyky, obyčaje) na štylizovanej scéne, ktorá obsahovala typické črty širšie chápaného a prezentovaného pojmu slovenčina a slovenskosť. Režisér do popredia vypichol najmä povahu Slovákov, ktorá je tomuto národu podľa neho vlastná – trpezlivosť, pokora, vysoký morálny kredit a schopnosť odpúšťať. Inscenácia vďaka svojmu koloritu a miernej lokálnej prispôsobenosti (badateľnej najmä v kostýmovej zložke prostredníctvom strihu a farebnej škály) bola oslavou dolnozemskej Slovákov žijúcich vo Vojvodine: „Viac ako kedykoľvek predtým si uvedomujeme, že len sila charakteru našich ľudí pomohla malému národu prežiť včerajšok, dnešok a zajtrajšok“ (Kriška, 1968: 3). Vznikla baladická inscenácia podtrhujúca najmä naturel Slovákov, vyzdvihujúca morálnu a emocionálnu silu národnostnej menšiny. Inscenácia mala do veľkej miery národnobuditeľský charakter. Iste na tom mala zásluhu i prítomnosť skladateľa a riaditeľa SND na

premiére v hlavnom meste Vojvodiny. Zároveň však slovami recenzenta Mariána Juríka (1968), „nebolo to bratstvo, deklamované sentimentálnymi a falošne pozlátkovými frázami, ale potvrdené úprimným vzťahom k nášmu umeniu“ (Jurík, 1968: 727).

Novosadská *Krútnava* je pritom v kontexte Kriškovo zaužívaného pohľadu na slovenskú národnú operu prinajmenšom zaujímavá svojím výkladom. Režisér tento titul inscenoval celkom štyrikrát: v Divadle Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici (1963); v Srbskom národnom divadle v Novom Sade (1968), v Slovenskom národnom divadle v Bratislave (1978) a v dnešnom Národnom divadle v Košiciach (1996). Jeho slovenské inscenácie Suchoňovej opery sa pritom zakaždým niesli v duchu akejsi univerzalizácie posolstva. Boli odpatetizované, lokálny kolorit bol inscenačne obmedzený na nevyhnutné minimum (zväčša v scénickej a kostýmovej zložke), v popredí vždy stál konflikt jednotlivcov, najmä vnútorný boj Katreny a starého Štelinu, ale tiež Ondrejove výčitky a prerod z vraha na kajúcnika. Podľa bulletinu k inscenácii z roku 1978 bolo pre Krišku hlavným zdrojom zápletky svedomie prostého človeka.

ak zviťazí ľudské dobro u najtragickejšej postavy – Štelinu, je to zároveň ukazovateľ cesty pre každého inscenátora. Svedomie dovoľí Štelinovi odpustiť vrahovi svojho syna a darovať dreveného koníka cudziemu dieťaťu. Svedomie prinúti bohatého (!) Ondreja dobrovoľne sa priznať k vražde a odpykať si trest. Svedomie trápi Katrenu, keď „zradí“ mŕtveho Jana a vydá sa za Ondreja. Ale keď po čase si život žiada svoje a nájde v rodine svoje miesto, svedomie jej nedovoľí zradiť Ondreja, muža i otca svojho dieťaťa. Svedomie ju núti povedať pravdu o dieťati Štelinovi i všetkým – čo ako je pravda krutá... Tieto osudy vnímame nie vo vzduchoprázdne teoretických či filozofických dramatických téz, ale v divadelnej realite živých ľudí. (Kriška, 1978, bez stránkovania)

Kým *Krútnava* v roku 1963 priniesla po jedenástich rokoch na slovenské javisko opäť verziu diela s jeho pôvodným posolstvom, ktoré sa stalo inscenačným ťažiskom, v roku 1978 Kriška dielo odpatetizoval ešte väčšmi, ba dokonca podľa názoru recenzentov Terézie Ursínyovej a Vladimíra Blaha azda až príliš. Produkciu z roku 1978 predchádzala ikonická inscenácia Karola L. Zachara z roku 1965, v ktorej bola akcentovaná írečitá slovenskosť, jej dobové a lokálne zakotvenie a slovenský kolorit diela. Kriška sa však rozhodol

vyhmatnúť v Suchoňovej opere skôr všeludské, nadčasové aspekty. Významne sa pritom opieral o scénické riešenie Ladislava Vychodila, v ktorom sa folklórne prvky koncentrujú len do malého výseku ja-

viska a priestor sa člení na časť, v ktorom sa odohráva príbeh, na časť, z ktorej ho komentuje zbor a na drevený kruhový priestor, v ktorom protagonisti prednášajú svoje sebaspyty, prípadne je v ňom umiestnená príčina sváru (dieťa vo štvrtom, mŕtvola Jana v prvom obraze). Dominantou scénického riešenia je však samorast visiaci po celý čas nad javiskom. (Blaho, 1978)

Terézia Ursínyová (1978) skonštatovala, že „Kriškovo videnie Krútnavy prinieslo celý rad otázok, diskusií, rozvírilo pokojnú a vyrovnanú hladinu kritického frontu a, nazdávam sa, nevyvolá iba súhlasné ohlasy. Neznamená to, že posledná inscenácia Krútnavy je nezaujímavá – je však protitradičná“ (bez stránkovania). V poslednej Kriškovej inscenácii Suchoňovho opusu v roku 1996 posunul režisér otázku svedomia ešte o čosi ďalej a do popredia postavil svedomie nie jednotlivca, ale celého kolektívu. Ústrednou postavou jeho režijnej koncepcie sa stal zbor dedinčanov v reakcii na trpké skúsenosti jednotlivcov. Slovanmi recenzentky Dity Marenčinovej (1996) „idea odpustenia v inscenácii Krútnavy v audiovizuálnych súvislostiach prerástla úzky rámec liptovskej dediny, kam inscenáciu svojimi krojmi situovala výtvarníčka Danica Hanáková a nadobudla tak všeludský a nadčasový rozmer“ (Marenčinová, 1996: 6).

Inszenácia *Krútnavy* v Novom Sade sa však z interpretačného rámca vymyká, podtrhuje do veľkej miery patetický národnobuditeľský charakter diela a zámerne zdôrazňuje národnostný kolorit opusu. Napriek obmedzeným javiskovým a technickým podmienkam, vďaka ktorým zbor i tanečníci boli na scéne sklúčení a podľa viacerých recenzentov tak nedokázali celkom autenticky pretlmočiť atmosféru svadobných veselíc a dedinských jarmokov, recenzent Bohdan Ruškuč (1968) skonštatoval, že „na novosadskom javisku sme videli málo operných predstavení, v ktorých tváre na javisku žili v takej miere svoj život a komunikovali tak prirodzene s divákom.“ (Ruškuč, 1968: 13) Psychologickú prepracovanosť potvrdil v recenzii aj Marián Jurík (1968), keď napísal, že

režisér Kriška vytvoril peknou slovenskou baladickosťou dýchajúcu atmosféru, ale i novo podtrhol v tomto diele niektoré drobné a veľmi účinné momenty. Pripomínam aspoň stretnutie starého Štelinu s Ondrejom pred policajnou stanicou, čo bola scéna dramaticky vyhrotená (...); vôbec najlepšie je celé štvrté dejstvo s rozhovorom Štelinu a Ondreja a potom výstup po bitke, kedy z omdlenia sa preberajúca Katrena sa nevedomky zachytí kolísky. (Jurík, 1968: 727)

Tento skromný výpočet režijných nápadov síce len matne dáva tušiť, v akom duchu sa uberala režijná koncepcia, avšak dokazuje režisérovi precíznu psychologicko-dramaturgickú analýzu partitúry a na jej základe kreovanie charakterov jednotlivých postáv.

Spomedzi sólistov zaujali predovšetkým Rudolf Nemet v role Štelinu, Bohdan Ruškuč dokonca nazval túto postavu jeho doterajším interpretačným vrcholom. Rovnako tak Cvejičov Ondrej bol jednou z jeho najpôsobivejších úloh na javisku novosadskej opery. Katrena Olgy Bruči mala príliš málo vzbury, málo morálnej sily na to, aby bojovala proti tým, čo ju obklúčili a obviňovali. Spevácky však podľa recenzenta podala vynikajúci výkon.

Titul hudobne naštudoval popredný srbský dirigent Marian Fajdiga, ktorý mal s *Krútnavou* už skúsenosti z roku 1963 z českého pražského Národného divadla. V tom čase tu bol na študijnom pobyte a partitúru tu naštudoval iba akademicky. Po veľkom úspechu srbskej premiéry sa v novinách objavili informácie a vyjadrenia, že SND pozve dirigenta i sólistov hosťovať do bratislavskej inscenácie, napokon však len Fajdiga dostal pozvanie dirigovať bratislavské predstavenie vo februári 1969. Dôvody neúčasti srbských sólistov na hosťovaní ostali dodnes neobjasnené. Natíska sa hypotetický súvis s nadchádzajúcim aprílovým zasadnutím Ústredného výboru Komunistickej strany Československa, po ktorom sa oficiálne uzavreli hranice štátu a na určitý čas bol znemožnený medzinárodný pohyb (nielen) umelcov, alebo mohlo ísť o nedostačujúcu umeleckú kvalitu interpretov oproti domácejmu ansámbľu, alebo jednoducho mohla zohrať kľúčovú úlohu finančná situácia oboch divadiel. Dokument potvrdzujúci ktorúkoľvek hypotézu sa však nezachoval ani v osobnom archíve rodiny Kriškovicov, ani v archívoch Slovenského národného divadla a Srbského národného divadla.

Ďalšie inscenácie Branislava Kriška v Novom Sade. Ďalšie produkcie, ktoré v nasledujúcich rokoch Kriška realizoval v Novom Sade, potvrdzovali úspešnú spoluprácu medzi Srbským a Slovenským národným divadlom. Cimarosovo *Tajné manželstvo*, ktoré malo premiéru v roku 1970, zožalo veľký úspech, pretože prinieslo na novosadské javisko komediálny titul. Kriška už ho raz pripravil v roku 1967 v Košiciach. Tu sa dej odohrával na železnej konštrukcii, kde režisér symetricky aranžoval sólistov. Komično sa podľa slov kritika Ladislava Čavojského dosahovalo rozbíjaním tanierov, pohadzovaním košťalov, výstredným maskovaním a krikľavými farbami kostýmov, kopancami a grimasami, strojenými nemotornosťami, ktoré „svedčali muzike ako päšť na oko“ (Čavojský, 1968). Podobný inscenačný princíp zvolil Kriška aj v srbskom divadle (porov. Kriška, bulletin k inscenácii *Tajné manželstvo*, 1970). V režijnej koncepcii uplatnil princípy commedie dell'arte, z ktorých opera buffa sama o sebe vzišla. Jedným z hlavných prvkov situačnej komiky boli prestavby scény prostredníctvom pantomimických komediálnych štatistov v úlohách sluhov. Títo tanečníci sa stali integrálnou súčasťou deja a do veľkej miery prispeli k navodeniu autentickej atmosféry prostredia commedie dell'arte. Na kostýmoch i scéne, ktorých autorom bol opäť Ladislav Vychodil, sa objavili geometrické tvary v bielo-modrých kombináciách. Scénu tvorili jednoduché pohyblivé panely, ktorými štatisti budovali exteriérové

a interiérové scenérie.

Voľba tohto titulu bola podľa viacerých recenzentov mimoriadne šťastná, vzhľadom na umelecké možnosti súboru i na repertoár divadla. Napriek tomu sa ale nie všetci sólisti dokázali rovnako napojiť na komediálnu líniu, ich výkony ostali podľa viacerých recenzentov príliš realistické vzhľadom na zvolenú režijnú koncepciu. Kriška neskôr pripravil Cimarosovu buffu aj na Vysokej škole múzických umení v roku 1982, kde inscenácia tiež niesla výrazné črty *commedie dell' arte*.⁴ Kriška na VŠMU so študentmi operného spevu vytvoril režijnú koncepciu bez preexponovanej komiky a lacných gagov. Popri akcentovaní humorného deja sa zameral najmä na dôsledné pointovanie vzťahov medzi postavami, ich túžob a očakávaní. Nenadužíval groteskné výrazové prostriedky, ale sa snažil vytvárať situačnú komiku vyplývajúcu z deja a z jednotlivých charakterov. Podobne ako v Novom Sade, aj v školskom prostredí tvorcovia ladili výpravu do belasých farieb, kostýmy a rekvizity boli hyperbolizované a štylizované. Táto inscenácia patrila k jedným z najúspešnejších a najpozitívnejšie hodnotených vo vyše sedemdesiatročnej histórii Operného štúdia VŠMU.

Tretím titulom v Novom Sade bola Donizettiho *Lucia di Lammermour* v roku 1971. Aj tu Kriška pracoval podobným, psychologicko-realistickým spôsobom ako pri *Krútnave*. Ponechal romantické prvky opery a prispôbil ich súdobému vkusu diváka, snažil sa oslobodiť od pátosu a opernej manieri smerom k psychologicky presvedčivému herectvu. K tejto inscenácii sa však zachovalo len málo dokumentov a recenzií, preto je ťažké s odstupom pol storočia rekonštruovať dosah produkcie v kontexte súdobého divadla. Kriška však mal už predošlú skúsenosť s touto vrcholnou predverdiou tragickou operou a tak je možné predpokladať inšpiráciu touto skúsenosťou podobne, ako tomu bolo v prípade predošlých titulov inscenovaných v srbskom divadle. V roku 1968 inscenoval Donizettiho opus pohostinsky v košickom divadle podobne ako o rok neskôr už spomínané *Tajné manželstvo*. Ako však skonštatoval kritik Ladislav Čavojský, na oboch inscenáciách to bolo vidno. „Obidve sú iba naškicované, režisér hneď na javisku realizoval vari svoj prvý nápad, prijal prvú výtvarníkovu škicu. Jemného, čipkovaného Cimarosu nechal odohrať na škripajúcej železnej konštrukcii, ktorá nielen tvarom, ale aj neustálym rinčaním pri každom dotyku pripomínala 'húsenkovú dráhu'“ (Čavojský, 1968). V *Lucii z Lammermooru* dominovalo takmer vo všetkých obrazoch veľké schodisko, ktoré navrhol Ján Hanák. Pôsobilo však len ako dekoratívny prvok. Režisér ho využíval výhradne na nástupy postáv a podľa Čavojského slov rozbíjalo nielen priestor, ale aj zbor. Kriška kládol dôraz predovšetkým na vokálny prejav a hudobnú zložku inscenácie, nepokúšal sa o prílišný realizmus, uvedomujúc si špecifiká romantického belkanta a dramaturgických konvencií tohto skladateľského obdobia. Zo zachovaných archívnych materiálov možno s veľkou

⁴ Viac k inscenácii pozri napr. Madunická, 2021.

pravdepodobnosťou usúdiť, že podobný prístup k dielu režisér zaujal aj v prípade novosadskej inscenácie.

V tom istom roku (1971) inscenoval Kriška v Novom sade aj Belliniho *Normu*, pričom si veľmi dobre uvedomoval, že táto zborová opera má svoje ťažisko v náročnom spievanom parte. Tvrdil, že pri dielach ako toto sa nedá ísť cestou psychologického realizmu, nakoľko v takomto opuse nepôsobí vierohodne, skôr naivne a pateticky. Preto statickú operu inscenoval v duchu javiskovej štylizácie ako scénické obrazy s dôrazom na vnútorný svet hrdinov, vnútorné prežívanie bolesti a konfliktu. Táto produkcia bola vôbec prvou inscenáciou Belliniho opernej tvorby v Srbsku. Spevácke výkony boli podľa recenzentov skôr priemerné, príliš lyrické pre potreby partitúry. Ladislav Vychodil vytvoril jednoduchú priestrannú scénografiu so schodmi, ktoré boli tentokrát po skupinách rozmiestnené po celom javisku. Na rozdiel od statickej *Lucie di Lammermour* s centralizovaným, málo využívaným schodiskom tak v *Norme* vznikali rôzne vysoké ostrovčeky a vyvýšené plochy, na ktorých mohol režisér veľmi dobre aranžovať zbor. Takáto scénografia pomáhala nielen spevákom pri ich vokálnom prejave, ale umožňovala aj Kriškovi rozohrať a rozpochybovať niektoré mizanscény – vznikali totiž zaujímavé a variabilné trajektórie pohybu postáv po javisku. Vo veľmi podobnom duchu inscenoval Kriška *Normu* aj v Slovenskom národnom divadle v roku 1969, keď inscenácia patrila k tomu najlepšiemu v nie veľmi vydarenej sezóne (porov. Blaho, 1969). V tejto inscenácii Kriška kládol dôraz najmä na krásu zvuku, oratorálnu sošnosť a výtvarnosť celej javiskovej kompozície. Snahou bolo preklenúť rozpor medzi bojovným vlasteneckým námetom a lyrizujúcou hudobnou zložkou. Hoci podľa operného kritika Jaroslava Blaha bol javiskový tvar rozpoltený, *Norma* patrila k najcennejším bratislavským výsledkom Branislava Krišku. Okrem vertikálne členenej Vychodilovej výpravy na tom mal podiel najmä dirigentský výkon Tibora Freša, ktorý Blaho označil za jeden z vrcholov celoživotnej kariéry (porov. Blaho, 1969).

Poslednou produkciou Branislava Krišku v Srbsku bola Smetanova *Prodaná nevěsta* v roku 1990. Tu režisér využil nové technologické možnosti, ktoré divadlo nadobudlo po postavení novej budovy, ktorá bola slávnostne otvorená v roku 1981. Príchody a odchody postáv Kriška vyriešil prostredníctvom točne, ktorá podľa jeho vlastných slov dodala tejto opere logiku, ktorá jej inak chýbala.

Napríklad povedzme, že opera začína veľkým zborom – je sviatok. Všetci sú šťastní. Zrazu odchádza celý zbor, len aby si zaľúbená dvojica mohla zaspievať duet na námestí uprostred dediny. To je neprijateľné. Princíp, ktorý som nastolil so scénografom Borisom Maksimovičom umožňuje, aby detaily dediny, či už je to hostinec alebo scéna pred hostincom alebo na kopci so slnečnicami, stáli na javisku od začiatku

do konca a aby sa otáčaním priblížili, keď je to nevyhnutné. (Kriška, 1990, bez stránkovania)

Nie je známe, či divadlo uviedlo operu v českom origináli alebo v srbskom preklade. Všetky predošlé inscenované tituly zazneli v originálnom znení, no v prípade *Prodanej nevesty* o tom neexistuje dôkaz ani zmienka v zachovaných recenziách. V snahe zachovať originálne české tance, ktoré k tejto opere neodmysliteľne patria, si však režisér prizval na spoluprácu choreografa Rudolfa Karhanka z Národného divadla v Brne a rovnako tak kostýmová výtvarníčka Stana Jatič musela absolvovať etnografický prieskum, aby vytvorila kostýmy inšpirované českým národným krojom. Kriškovi sa podarilo podprahovo vyjadriť svoj názor na partitúru prostredníctvom výtvarnej hyperrealistickosti a popisnosti, ktorá v kontexte moderných európskych trendov začiatku 90. rokov minulého storočia pôsobila insitne, naivne a staromilsky, ako ostatne podľa Krišku celá dejová zápleтка tejto opery.

Záver. Branislav Kriška bol jedným z najvýznamnejších režisérov vo vyše storočnej histórii profesionálneho slovenského operného divadla. Kriškova režijná poetika sa niesla v duchu psychologického realizmu, pričom však oproti svojim kolegom a predchodcom kládol dôraz na potreby a špecifiká vyplývajúce z inscenovanej partitúry. Realistický prístup sa uňho prejavoval okrem iného aj vo výbere fyzicky vhodných predstaviteľov jednotlivých postáv, snažil sa o zladenie všetkých zložiek inscenácie do jednotného, konzistentného javiskového celku v duchu realistického divadla Waltera Felsensteina. Jeho režisérsky prístup sa však neobmedzoval iba na psychologický realizmus za každú cenu, ako napríklad rukopis jeho súputníka Miroslava Fischera alebo predchodcu Miloša Wasserbauera. Kriška vychádzajúc z partitúry inscenoval neraz aj diela charakteristické početným zástupom zborových čísel či komické opery a operety. Ku každému titulu pristupoval so snahou účinne ho pretlmočiť súdobému divákovi, priniesť na javisko pútavé hudobné divadlo, ktoré dokáže zaujať, odovzdať myšlienku a vierohodne pretlmočiť príbeh. Kriškovo pôsobenie v Srbskom národnom divadle v Novom Sade prinieslo päť inscenácií, z ktorých najmä prvá *Krútnava* sa výrazne zapísala do histórie. Svojím režijným spracovaním zároveň predstavovala akúsi ojedinelú výnimku v Kriškovej tvorbe. Režisér sa zásadne vyhýbal patetickým, národnobuditeľským vyzneniam jednotlivých opusov. Hoci mu historizujúce a patriotické témy neboli vôbec cudzie (okrem *Krútnavy* viackrát inscenoval aj Suchoňovho *Svätopluka*, Mojzesovho *Udatného kráľa* a veľkú časť jeho režijného portfólia tvorili pôvodné slovenské opery), nikdy sa neutiekal k národnému buditeľstvu a patetizovaniu. Novosadská *Krútnava* je teda jedinečným príkladom novej, dosiaľ nepoznanej roviny v opernej tvorbe Branislava Krišku. Okrem *Krútnavy* Kriška v Novom Sade pripravil aj Cimarosovu buffu *Tajné manželstvo*, ktorá na juhoslovanské operné

javisko priniesla princípy *commedie dell'arte*, ktorá pre súdobého operného speváka nebola prirodzenou formou prejavu. To sa koniec koncov preukázalo aj na hodnotení jednotlivých hereckých výkonov sólistov, z ktorých viacerí sa nedokázali dostatočne odpútať od realistického psychologizovania a zžívania sa s interpretovanou postavou. Menej zarezovali inscenácie romantického belkanta, *Lucia di Lammermour* a *Norma*, ktoré preverili kvality novosadských interpretov vo viacerých prípadoch nepostačujúcich na nároky náročných dramatických koloratúrnych partitúr. Poslednou produkciou Branislava Krišku v Novom Sade bola *Prodaná nevěsta* od Bedřicha Smetanu. Tento titul bol jediný spomedzi srbských produkcií, ktorý Kriška nikdy predtým a nikdy potom neinscenoval. So zvyšnými štyrmi titulmi mal Kriška už predošlú skúsenosť zo slovenských operných scén, *Prodanej nevěste* sa však podľa vlastných slov dlho zámerne vyhýbal. Podľa slov v bulletine sa napokon nechal presvedčiť novou javiskovou technikou, ktorú mohol v tejto inscenácii naplno využiť.

Nové poznatky o Kriškovej zahraničnej činnosti vyplývajúce z novoobjavenej pozostalosti režiséra poukazujú na dosiaľ netušený rozmer jeho inscenačnej tvorby. V Novom Sade sa objavili prvky režijného rukopisu, ktorý ostal slovenskému publiku známy len okrajovo alebo vôbec. Publikovaný príspevok preto predstavuje prvý, počiatočný, avšak vonkoncom nie uzavretý výskum zahájený v tejto tvorivej oblasti významného slovenského operného režiséra.

Literatúra

- Blaho, J. (1969). Sezóna a problémy. *Hudobný život*, 3.
- Blaho, J. (1969). Norma ako rozlúčka. *Pravda*, 7. 3. 1969.
- Blaho, V. (1978). Nová premiéra Suchoňovej Krútnavy. *Ľud*, bez stránkovania.
- Blaho, V. (2021). Opera 1956 – 1970. *Dejiny slovenského divadla II. Divadelný ústav*, 367 – 412.
- Blahynka, M. (2012). Estetické a spoločenské funkcie moderného režijného divadla v opere. In D. Podmaková et al. *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989. Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV*, 175.
- Čavojský, L. (1963). Metamorfózy Krútnavy. In *Kultúrny život*, 20. 7. 1963.
- Čavojský, L. (27. 6. 1968). Keď chýbajú sólisti. *Kultúrny život*.
- Čavojský, L. (1979). Kriškovo hudobné divadlo. *Práca*, bez stránkovania.
- Čavojský, L., Kriška, B. (1978). Odvaha nepáčiť sa? Komu? [rozhovor]. *Film a divadlo*, 13, 28 – 29.
- Gvozdanovič, E., Kriška B., Vychodil, L.. O komičnoej operi i ... ostalom. *Pozorište*, 37 (4), 5.
- Jurík, M. (1968). Krútnava v Novém Sadu. *Hudební rozhledy*, 23, 727.
- Kriška, B. (1963). Skice o réžii. *Slovenská hudba*, 9, 97 – 103.

- Kriška, B. (1968). Krutňava : Prvi put u Jugoslaviji. *Pozorište*, 36(1), 3.
- Kriška, B. (1971). Prihovor režiséra v bulletine k inscenácii. *Norma*. Novi Sad : Srpsko narodno pozorište, bez stránkovania.
- Kriška, B. (1978). Prihovor režiséra v bulletine k inscenácii *Krutňava*, Novi Sad: Srpsko narodno pozorište, bez stránkovania.
- Kriška, B. (1990). Prihovor režiséra v bulletine k inscenácii *Prodaná nevěsta*, Novi Sad : Srpsko narodno pozorište, bez stránkovania.
- Madunická, K. (2021) *Branislav Kriška – pedagóg a profilujúca osobnosť Operného štúdia VŠMU v Bratislave v rokoch 1972 – 1999*. [diplomová práca]. Bratislava: VŠMU, vlastný náklad.
- Marenčinová, D. (1996). Košická Krutňava. *Hudobný život*, 6.
- Možžišová, M. (2011). *Od Fausta k Orfeovi*. Divadelný ústav.
- Pándi, O. (19. 1. 1970) Ezüsfényű derű : Bemutató az újvidéki operában. *Magyar Szö*, 5.
- Ruškuč, B. (1968). Početak cezone u Srpskom narodnom pozorištu: Talas svežine. *Dnevnik*, 13.
- Ruškuč, B. (1970). Premijera u novosadskoj operi: Dobar izbor, dobro ostvarenje. *Dnevnik*, 11. 1. 1970, 14.
- Suchoň, E.. Krutňava : Môj odnos prema muzičko-dramskom stvaraju. *Pozorište*, 36(1), 1–2.
- Ursínyová, T. Na cestách hľadania. *Nové slovo*, bez stránkovania.
- Vajda, I., Gabauer, A. (1980). Branislav Kriška. *Slovenské divadlo*, 28, 4, 515 – 559.

Клара Мадуњицка

БРАНИСЛАВ КРИШКА – СЛОВАЧКИ РЕЖИСЕР У СРПСКОМ ПОЗОРИШТУ

Резиме

Рад је посвећен стваралаштву Бранислава Кришке, најзначајнијег словачког оперског режисера друге половине 20. века, у српској позоришној средини. Упоредиће се пет представа постављаних у Српском народном позоришту у Новом Саду са онима које је режисер поставио у словачким и чешким позориштима. Рад се бави анализом редитељског рукописа, његовим специфичностима и одступањима која су се у српској средини показала у новом или изразито другачијем контексту него у домаћем. Нови поглед не само на дело, већ и на редитељев приступ предлошку који је режирао четири пута у животу, доноси преваходно потпоглавље о инсценацији

словачке народне опере Вртлог (*Krútnava*) у бившој Југославији. Управо се новосадска поставка највише разликује од Кришковог уобичајеног интерпретативног оквира. Нове, досад необјављене податке пружа и анализа Белинијеве опере Норма, која представља нови контакт бивше Југославије са стваралаштвом овог композитора романтичног белканта. У раду се пажња посвећује и друштвено-уметничком контексту у којем се Кришка нашао и на које је својим режисерским стваралаштвом значајно утицао.

Кључне речи: Бранислав Кришка, Српско народно позориште у Новом Саду, новосадско позориште, Еуген Сухоњ, *Krútnava*

Klára Madunická

BRANISLAV KRIŠKA – SLOVAK DIRECTOR IN THE SERBIAN THEATER

Summary

The paper focuses on the work of the most important Slovak opera director of the second half of the 20th century, Branislav Kriška, in the Serbian theatre. It compares five productions staged at the Serbian National Theatre in Novi Sad with the productions the director staged in Slovak and Czech theatres. It focuses on the analysis of the director's manuscript, its specifics and deviations, which in the Serbian environment have manifested themselves in a new or significantly different context than in the other two environments. In particular, the subchapter on the first staging of the Slovak national opera *Krútnava* in the former Yugoslavia provides a new perspective not only on the work itself but also on the director's approach to the subject, which he staged four times during his lifetime. It is the Novi Sad production that departs most significantly from Kriškov's established interpretive framework. New, hitherto unpublished insights are also provided by the analysis of the production of Bellini's *Norma*, which represents the first contact of the former Yugoslavia with the work of this composer of romantic bel canto. The paper also pays attention to the social and artistic context into which Kriška entered and which he greatly influenced through his directorial activity.

Keywords: Branislav Kriška, Serbian National Theatre in Novi Sad, theatre in Novi Sad, Eugen Suchoň, *Krútnava*