



Charles Gounod: Faust a Margaréta, Slovenské národné divadlo 1989, réžia Jozef Bednárík

### 3 JOZEF BEDNÁRIK (1947)

Zbožňovaný i zatracovaný, no každopádne neprehliadnuteľný – taký je Jozef Bednárík, prezývaný divadelný mág, jeden z najvýraznejších tvorcov slovenského divadla poslednej štvrtiny dvadsiateho storočia.

Syn dedinského učiteľa a regenschorihho dostal do výbavy blízky vzťah k slovu a hudbe. Štúdium na Strednej škole umeleckého priemyslu sa podpísalo na jeho výtvarnom cítení, štúdium herectva na VŠMU zase na zmysle pre detailnosť práce s hercom. Koncom osemdesiatych rokov, keď Jozef Bednárík vstupoval na pôdu opery, mal za sebou nielen roky hereckého pôsobenia v nitrianskom Divadle Andreja Bagara, ale najmä pozoruhodnú režisérsku éru v tom istom divadle, a tiež v legendárnom ochotníckom súbore zo Zelenča. Už jeho činoherné divadlo bolo nasýtené hudbou. „Iba pri tancoch na ľade odznelo za jeden večer toľko populárnych melódií ako v niektorých Bednáríkových predstaveniach.“<sup>22</sup>

Prvé tvorivé stretnutie s operou absolvoval v bratislavskej Komornej opere, s Donizettiho buffou *Maniere teatrali* (1987), Gluckovými *Číňankami* a *Bábkami majstra Pedra* od Manuela de Fallu (1987). Začiatkom nasledujúceho roku prišlo pozvanie od vtedajšieho šéfa Opery SND Mariána Juríka. Oslovenie činoherného režiséra známeho nekonvenčným prístupom k predlohám na vstup do konzervatívneho prostredia Opery SND bolo odvážnym krokom, hoci k jeho realizácii prišlo až o rok neskôr (v tom čase už Marián Jurík nebol riaditeľom Opery). Prinajmenšom rovnako odvážny a výnimočný, najmä v kontexte dovtedajšej inscenačnej praxe, bol umelecký výsledok režisérovej práce. Bednáríkov *Faust* a *Margaréta* znamenal v slovenskom opernom divadle revolúciu.

<sup>22</sup> ČAVOJSKÝ, Ladislav. Jednoducho Jozef alebo Konvertita Bednárík. In *Javisko*, 1994, roč. 26, č. 9, s. 4-5.

ideálov s brutálnym svetom bezbrehého materializmu ušľachtilá i aktuálna, vo finálnej javiskovej podobe sa ukázala značne problematickou.

Bendikovmu *Trubadúrovi* nemožno uprieť autonómnu výtvarnú pôsobivosť. Dej sa odohrával na prázdnej, stroho sivej scéne – v podzemnej betónovej garáži, pripomínajúcej tú v suteréne Novej budovy SND. Nutné javiskové zmeny sa dosahovali buď vysúvaním scénických segmentov (biely mramorový budoár Leonory), alebo ešte častejšie prostredníctvom farebného svietenia. Opäť sa potvrdilo, že Bendik využíva svetlo a farbu intenzívnejšie než jeho slovenskí kolegovia. Kláštor, kam chce vstúpiť Leonora v mylnej domnienke, že Manrico umrel Lunovou rukou, poňali tvorcovia ako nešpecifikované miesto úteku pred zlým svetom, zhmotnené do éterického priestoru s fialovou hmlou. Aj ďalšie výjavy – echogram srdca pri zborovej modlitbe za odsúdených, nasvietené okienka špehujúce priestor garáže a vytvárajúce pôsobivú hru svetla, či ohnivá projekcia pri Azuceninej árii o matkinom upálení – vyzneli, napriek istej ilustratívности, veľmi fotogenicky.

Legitímny bol i spoločensko-kritický zámer režiséra – napokon, aktualizujúci osteň sa od Martina Bendika už viac-menej očakáva. Hodnotu inscenácie opäť spochybnili predovšetkým remeselné nedostatky, v tomto prípade vo veľkej miere spôsobené opozíciou časti súboru, odmietajúcej prijať režisérov ambiciózny výklad. Moderná koncepcia sa však nedá realizovať prostriedkami starooperného herectva, klíšéovitými bezobsažnými gestami či spievaním na rampe. S víziou smerujúcou do súčasnosti nekorešpondoval ani prvoplánový metaforický slovník – najmä akcia Manricových priateľov zaháňajúcich ozbrojených Lunových mafiánov hudobnými nástrojmi a stojanmi na noty vyvolala v sále nepatričný smiech.

Jednou z ústredných výčítiek oponentov Bendikovej inscenácie bolo potlačenie emocionálneho náboja Verdiho hudby, predovšetkým v postave Azuceny. Bendik prerobil starú Cigánku na ozajstnú femme fatale – kedysi speváčku, dnes líderku odboja proti mafiánovi Lunovi. Vzťah medzi matkou a jej synom Manricom sa tak do značnej miery oslabil a inscenácia ostala ochudobnená o rozmer materinskej lásky. Problematické bolo aj umiestnenie Azuceny do väzenia pod úrovňou javiska. Záverečná scéna, plná hudobne vybičovaných vášní, sa tak minula účinkom a inscenácia ostala bez dramatického vrcholu. Na jej celkovom vyznení sa nijako výrazne nezúčastnilo ani štandard neprevyšujúce hudobné naštudovanie Rastislava Štúra a priemerné výkony spevákov prevažne lyrickejšieho razenia, než predpokladá charakter Verdiho partitúry.

*Trubadúr* vyvolal búrlivú diskusiu v radoch divákov i odborníkov. V argumentoch všetkých zúčastnených strán často rezonovalo viac emócií než racionálnych dôvodov. V tejto chvíli sa zdá, že ide (snáď nie natrvalo) o posledný príspevok Martina Bendika na tému slovenské operné divadlo.

## 9.5. MARIUSZ TRELIŃSKI (1962)

### Christoph Willibald Gluck: ORFEUS A EURYDIKA

Slovenské národné divadlo 2008

Hudobné naštudovanie Jaroslav Kyzlink, scéna Boris Kudlička, kostýmy Magdalena Musiat

Inscenácia *Orfea a Eurydiky* našla Operu SND v zložitej situácii. Atmosféra v súbore bola rozbúrená, z veľkej miery v dôsledku fluktuácie na poste riaditeľa Opery. Počas necelých troch rokov sa na jej čele vystriedali štyria umelci – po odvolanom Mariánovi Chudovskom nasledovala ročná éra popredného basistu Petra Mikuláša, rovnako krátka éra dirigenta Olivera Dohnányiho a menej než päťmesačná vláda svetoznámej sopranistky Gabriely Beňáčkovej. Do stúpajúcej skepsy zažiarila lúčom nádeje inscenácia Poliaka Mariusza Trelińského. Jeden z najvýraznejších stredoeurópskych režisérskych zjavov súčasnosti prišiel do Bratislavy realizovať svoju víziu opery Christoha Willibalda Glucka *Orfeus a Eurydika*. A tak ako bájnemu Orfeovi, aj Trelińskému sa podarilo zlomiť nepriazeň osudu silou umenia.

Na realizáciu projektu si Bratislava musela chvíľu počkať. Premiéra koprodukčnej bratislavsko-varšavskej inscenácie sa pre režisérovu zaneprázdnenosť i personálne zmeny vo varšavskej opere prekladala z konca predchádzajúcej sezóny na december. Nasadenie iniciátorky projektu Silvie Hroncovej i trpezlivosť divákov sa však vyplatili. Ak vezmeme do úvahy, že Konwitschného *Eugen Onegin* aj *Madama Butterfly* boli prenesenými verziami starších inscenácií slávneho kontroverzného režiséra a že od Bednárikovho *Fausta a Margaréty* uplynulo takmer dvadsať rokov, dostala Opera SND v Trelińského *Orfeovi* prvú autonómnu inscenáciu, merateľnú kritériami súčasného európskeho operného divadla. Je v tom istá symbolika – Gluckovmu dielu prisúdila história titul „reformná opera“, jeho bratislavská inscenácia sa v kontexte našej opernej scény javí podobne.

Hlboko emocionálna Trelińského koncepcia rozpracúvala sebaočisťujúci proces rozlúčky s milovanou osobou, boj so spomienkami i s výčitkami svedomia. Neilustrovala dej, staval metapříbeh. Režisérovou ambíciou však nebolo provokovať. Senzitivne naladený na nerv diela vizuálne zúročil emócie a nálady, ktoré ponúka partitúra. Je úžasné, nakoľko vystačil s takmer tri a pol storočia starým libretom, koľko súčasných motívov z neho dokázal vytiahnuť a zvýrazniť ich javiskovou akciou. Keďže túto inscenáciu považujem za pamätný okamih slovenského operného divadla, dovoľm si, podobne ako pri Bednárikovom *Faustovi a Margaréte*, podrobnejší rozbor, poukazujúci predovšetkým na vzťah pôvodného sujetu a Trelińského metapříbehu.

Z dvoch verzií – francúzskej „tenorovej“ a talianskej „mezzosopránovej“ (zjednodušené označenie vžitie podľa dvojakeho spôsobu obsadenia hlavného mužského partu) – si Treliński zvolil komornejšiu taliansku. Postavu Orfea však v záujme udržania realistickej línie režijnej koncepcie interpretoval barytón. Za obeť modernému duchu inscenácie padol i záver Gluckovho diela. Treliński napriek proklamovanej úcte k skladateľovej partitúre nemal zábranu škrtnúť druhú a tretiu scénu tretieho dejstva, v ktorom obmäkčené podsvetie Orfeovi opätovne vydá