

Umelecký a občiansky čin opery SND

Ludwig van Beethoven: *FIDELIO*

(orig. *Fidelio*)

Libreto Joseph Sonnleithner a Georg Friedrich Treitschke podľa hry Jeana Nicolasa Bouillyho, preklad Václav Juda Novotný, dirigent Karel Nedbal, réžia Viktor Šulc, scénický výtvarník František Tröster.

Premiéra v českom jazyku 29. februára 1936 – Historická budova Slovenského národného divadla, posledné predstavenie 6. júna 1936, spolu 5 predstavení.

Počas desiatich sezón opery Slovenského národného divadla, kedy bol umeleckým šéfom dirigent Karel Nedbal, uviedol súbor do stotridsať nových operných titulov. Okrem opier Bedřicha Smetanu, ktoré tvorili os Nedbalovej dramaturgie a niekoľkých diváckych hitov romantickej, respektíve veristickej opery francúzskej a talianskej proveniencie, ktoré sa bežne z času na čas objavili v nových, či „obnovených“ nastudovaniach, z profilových diel dramaturgie sa iba Mozartova *Čarovná flauta* a Beethovenov *Fidelio* dočkali počas dekády Nedbalovho šéfovania v Opere SND dvoch samostatných inscenácií. Pod všetky sa ako dirigent podpísal Karel Nedbal, pod druhé v oboch prípadoch (*Fidelio*, 1936, *Čarovná flauta*, 1938) režisér Viktor Šulc.

Mozartova opera akoby rámcovala Nedbalovo bratislavské pôsobenie v rokoch 1928 až 1938¹, *Fidelio* sa dostáva do repertoáru v rokoch 1930² a 1936. Obe druhé nastudovania predstavujú – nielen v kontexte tridsiatych rokov – výnimočné umelecké činy a zároveň dokumentujú občianske postoje svojich tvorcov v rokoch, kedy sa nad Európou už zaťahovali mračná nacistickej expanzie. V podobe komplexnej a umelecky sugestívnej výpovede reprezentujú v Opere SND vytúžený tvar Gesamtkunstwerku, aký sa v nasledujúcich desaťročiach podarilo súboru dosiahnuť len zriedkavo.

Jediné Beethovenovo operné dielo, ktorého poslednú, štvrtú, dnes hrávanú verziu delilo od tej prvej takmer desaťročie (1805 – 1814), predstavuje ojedinelý útvar z viacerých hľadísk. Hudobnou rečou stojí na rozhraní klasicizmu a romantizmu. Okrem prvého dejstva, ktoré

¹ Karel nedbal pôsobil v SND v čase od 15. 8. 1928 do 17. 11. 1938. Presný deň ukončenia nie je známy, lebo zmluvy sa v SND nezachovali a dá sa vychádzať len z dostupných materiálov, spomienok.

² Premiéra sa konala 11. 1. 1930. Réžia Bohuš Vilím, dirigent Karel Nedbal, scénografia a kostýmy Ján Ladvenica. Operu nastudovali v českom jazyku, uskutočnilo sa osem predstavení, posledné 4. 9. 1931. BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : Slovenské národné divadlo 2010, s. 132 – 133. Bez ISBN.

nesie evidentné znaky viedenského singspílu, je žánrovo blízke veľkej francúzskej opere Luigiho Cherubiniho. Námetovo patrí do okruhu dobovo obľúbených tzv. oslobodzovacích oper (Befreiungsoper, niekedy tiež ako Rettungsoper), pričom tento subžánrový prívlastok znamenal oslobodenie hrdinu v širšom zábere. Teda nielen z okov feudálnej moci, čím sa vyznačovali „zeitstücky“ z obdobia Francúzskej buržoáznej revolúcie, ale aj z moci Tatárov (Cherubiniho *Lodoiška*), politických protivníkov (Cherubiniho *Les Deux journées ou Le Porteur d'eau* [Dva dni] – z obdobia mocenských bojov za kardinála Mazarina), či dokonca životu nebezpečného prostredia (v Cherubiniho opere *Eliza, ou Le Voyage aux glaciers du Mont St-Bernard* [Elise] hrdinka oslobodí milého z nebezpečných alpských roklín).

Ani literárny predobraz *Fidelia* (názov prvej Beethovenovej opery je *Leonora*, podľa mena ústrednej postavy), hra Jeana-Nicolas Bouillyho, nehľadá v príbehu politikum, zasadzuje dej do dobovo bližšie neurčeného okolia španielskej Sevilly, hoci niektoré dejové rekvizity pripomínajú začiatky Francúzskej revolúcie. Hrdinom však nie je „revolucionár“ (v opere *Florestan*), väznený „tyranom“ (v opere *Don Pizzaro*), ale žena, odvážne bojujúca za oslobodenie manžela. Aj preto Bouillyho text a jeho prvé operné spracovania (Pierre Gaveaux (1798), Ferdinando Paer (1804), naturalizovaný Talian Simon Mayr (1805) nesú názov *Leonore, ou l'amour conjugal*, v dvoch talianskych verziách *L'amor coniugale*. Beethovenovi libretisti Joseph Sonnleithner a Georg Friedrich Treitschke neprekročili myšlienkový záber predchádzajúcich spracovaní a napísali v podstate romantický príbeh o hrdinskej žene, ktorá sa v chlapčenskom preoblečení podieľa na oslobodení manžela. Ich prozaické dialógy sú naivné, prvoplánovo komentujú dej.

Čo dáva *Fideliovi* pečať veľkej humanistickej výpovede o víťazstve slobody a práva, je Beethovenova geniálna hudba. Jej skutočný hrdinský pátos a neveriteľne strhujúca gradácia dramatickej stavby, najmä v apoteóze finále, z hudobného hľadiska prekonávajúca katarziu slávnej štvrtej vety Beethovenovej *Deviatej symfónie* s jej – Schillerovou *Ódou na radosť* (inotaj *Freude – Freiheit*). Okrem toho divadelný pôdorys *Fidelia* ponúka obrovský priestor pre znásobovanie myšlienkovej výpovede inscenačnými prostriedkami bez toho, aby zasahovali nežiaduco do hudobnej štruktúry diela. Nie náhodou sa vznik veľkých inscenácií *Fidelia* aspoň sekundárne spája s obdobiami rozhodujúcich historických zmien a pohybov, nie náhodou v tom istom čase, v ktorom opäť siahajú po tejto opere Karel Nedbal s režisérom Viktorom Šulcom, diriguje vo festivalovom Salzburgu *Fidelia* Arturo Toscanini (1935 – 1937), odchádzajúci z „hnednúcej“ Európy do americkej emigrácie.

Fidelio nie je „repertoárová“ opera. Najmä menšie divadlá, medzi ktoré patrilo aj bratislavské, siahajú po nej vtedy, ak chcú prezentovať narastajúci umelecký potenciál.

Nedbalov zámer naštudovať *Fidelia* sotva päť rokov po predchádzajúcej podobe, musel vychádzať ešte z iného zámeru. Tým bola nepochybne potreba reagovať na hustnúce nacistické nebezpečenstvo. V Nemecku sa v tom čase plnili prvé koncentračné tábory, vrcholil útek politicky a rasovo prenasledovaných do „ešte“ slobodných okolitých krajín (aj vďaka emigrantom sa opera pražského Neues Deutsches Theater stáva v sólickej zložke jednou z najsilnejších v celej Európe), v marci 1935 obsadí Hitler dovedy neutrálne Sársko, v septembri vyhlasuje tzv. norimberské zákony – fundament neskoršieho holokaustu. Začiatkom roka 1936 konajú sa v bavorskom Ga-Pa propagandisticky zneužitú zimnú olympijskú hru, „na spadnutie“ je občianska vojna v Španielsku, Mussoliniho Taliansko sa pokúša ukojiť kolonialistické chutky v Etiópii, niekoľko dní po premiére *Fidelia* obsadí Nemecko demilitarizované Porýnie. Doma sa legalizuje Sudetonemecká strana Konrada Henleina, slovenský Nemecký kultúrny spolok (Franz Karmasin) sa mení na Karpatonemeckú stranu.

* * *

V atmosfére vzrastajúceho nebezpečenstva pristupuje Viktor Šulc k inscenácii *Fidelia*. V programovom bulletine (vychádzal v stručnej podobe, spravidla mal štyri strany) nepolitizuje a neaktualizuje. Ale jasne dáva najavo, že operný príbeh je len metaforou. „Tento dramatický dej nie je obmedzený na podivný a náhodný príbeh, líčený libretom. Vyžaduje čisté tvary, jasnú rytmizáciu priestoru, poetizáciu hmoty a bariev, odpovedajúce veľkosti architektúry hudby.“³ V Beethovenovej opere stavia Šulc do protikladu dobytú občiansku slobodu s nastávajúcim obmedzením v biedermyeri. Záverečné víťazstvo vidí teda v „spätnom zrkadle“ hrozby. Tak nejako musel pointu v podvedomí cítiť aj Beethoven. Veď *Fidelia* začal komponovať v atmosfére očakávania z oslobodzovania Európy, v tom období nadšený Napolenom písal *Eroicu*, ale v roku premiéry tretej verzie *Fidelia* – 1814 prežíval už nenaplnené vízie, sklamanie a zrejme sa aj obával toho, čo na niekoľko desaťročí prinesie začínajúci tzv. Viedenský kongres. U Šulca v roku 1936, adekvátne jeho ľavicovému politickému presvedčeniu, napokon prevládne historický optimizmus.

Pre dôslednú rekonštrukciu inscenácie je prekážkou takmer totálna absencia fotografií, aj minimálny popis javiskového tvaru v recenziách, resp. málo čitateľné formulácie ich „nedivadelného“ slovníka. Na druhej strane je výraznou pomôckou návrh a jedna zachovaná fotografia Trösterovej scény, stabilná pre celú operu, aj dôverná znalosť známeho diela, ktoré na rozdiel od mnohých iných Šulcových inscenácií nie je dramaturgickou kuriozitou

³ ŠULC, Viktor. *Fidelio*. In Ludwig van Beethoven: *Fidelio* [programový bulletin]. Opera SND Bratislava, premiéra 29. 2. 1936.

(Lodovico Rocca, Alexander von Zemlinsky, čiastočne aj Dmitrij Šostakovič) a umožňuje tak v recenziách „čítať aj medzi riadkami“.

František Tröster, ktorý za výpravu k bratislavskému *Fideliovi* dostal v roku 1937 Grand Prix Paris, navrhol architektonicky bohatú a neutrálnu, až na dva výrazné a zámerné znaky, resp. naturalistické detaily nepopisnú, slobodnú, herca nezáväzujúcu, naopak, jeho pohyb v priestore uvoľňujúcu, dynamickú scénu. Na javisku, ktoré opticky zväčšoval kruhový horizont a šikmina, vytvoril tri prakticky autonómne hracie priestory, ktoré sa počas celej inscenácie nemenili. Režisér v prípade koncentrácie na ten-ktorý priestor ich svetelne oddeľoval. Na ľavej strane javiska na nízkej terase svietili steny žalárnikovho domčeka. Na obluku okenice, záclonky, na parapete muškáty. Pred domom stolík s dvoma stoličkami, na stole obrus, šálky, konvica. Biedermayer, malomeštianska pohoda, stojaté vody, malé cieľe, konformný postoj k životu, poslušnosť pred vrchnosťou, absencia pocitu, že v bezprostrednej blízkosti tohto „hniezdočka“ kvôli utrpeniu nevinných. Pod pódium nereálne umiestnený veľký kvetináč. A kúsok vedľa dva malé stĺpiky, ovinuté ostnatým drôtom.

Druhému obrazu dominujú takmer cez celú šírku javiska schody vedúce k horizontu. Výrazné vertikálne členenie javiska (jemná šikmina, pódia, schody) neumožňuje iba rytmizáciu priestoru a variabilné aranžmány, ale má aj svoj dramatický zmysel. Dolu schodiskom, akoby sa vynárali z tmy, vlečú sa väzni, ktorým moc dožičila aspoň kúsok slnečného svitu (zbor spieva *O welche Lust*). A celkom na poslednom schode, vždy nad všetkými, teda s pocitom mocenskej prevahy, objavuje sa tyran (Don Pizzaro). V závere obrazu, keď surovo vháňa väzňov späť na javisku do neviditeľných kobiek, narastá pomocou svietenia jeho tieň do obludných, zlovestných rozmerov. Osvetlením nelokalizuje režisér iba ten priestor, v ktorom sa odohráva akcia – svetlo je pre neho aj výrazný dramaturgický prostriedok. Leonora, hybná postava príbehu, pokiaľ sa nenachádza v reáli s ostatnými postavami, pohybuje sa vždy, najmä v kľúčových momentoch, v svetelnom výseku kuželovitého reflektora (ako lúč svetla v temnote).

Tretí obraz sa odohráva vo väzení. To znázorňuje v strede a na pravej strane scény v popredí malé pódium – podstavec obrovského antického stĺpa, ktorý je priečne povalený až kamsi do úzadia javiska. Pódium od portálu oddeľujú z povraziska napnuté hrubé povrazy, evokujúce mreže. V prvom obraze použili inscenátori kvetináč a ostnatý drôt, tu režisér so scénografom využili divadelnú skratku – len stĺp a povrazy. Priestor vzadu zatvára čierny horizont, zdeformovaný bizarnými geometrickými tvarmi. Len celkom hore vidno malý výsek bielej oblohy – vzdialený svet slobody, nádej. Ale prevláda temnota. Svet, v ktorom neplatia humanistické hodnoty, svet neslobody. „Celý tento komplex trčí ako zúfalý výkrik proti

vzdialeným nebesiam,“ informuje Šulc v bulletine k *Fideliovi*. Podľa recenzenta Robotníckych novín morbidna, čierna atmosféra síce „bola výtvarníkom vyvolaná, žiaľ príliš mnoho foriem, nespočítateľné línie, na jednej strane masívnych objektov, na druhej drobných detailov (viď diera do väzenia).“

Dnes už nevieme zistiť, či autor týchto riadkov mal na mysli malý svetlý výrez vysoko na čiernom horizonte, symbolizujúci vzdialený svet slobody . Toto všetko podľa tohto recenzenta „viedlo a tiahlo do odlišnej slohovej oblasti, než v akej sa pohyboval akt prvý.“⁴ Ale veď práve o tú odlišnosť obrazov Trösterovi šlo, a to vytvoriť dynamický, nepokojný priestor na rozdiel od stojatých vôd sveta žalárnikovej rodiny. A inému kritikovi, Gustavovi Koričánskemu, vyžadujúcemu popisnú, ilustratívnu scénu (v prvom obraze mu napríklad chýbala brána, lebo v partitúre je „klopanie na bránu“) prekáža v tomto obraze absencia rembrandtvskej temnosti žalára, keď napíše: „A ten hrob! Tak bez hrúzy...“⁵

Na pódiu – piedestáli zrúteného stĺpa spieva Leonora-Fidelio v chlapčenskom prestrojení už v závere druhého obrazu svoju slávnú áriu – rozhodnutie za každú cenu oslobodiť manžela zo spárov tyrana (*Abscheulicher, wo eilst du hin*). Tu trpí väznený Florestan (monológ *Gott, welch Dunkel hier*), tu sa pravdepodobne odohrá aj dramatická scéna medzi Pizzarom a Leonorou, tu vytryskne radosť z opätovného stretnutia manželov a z nadobudnutej slobody (dvojspev *O namenlose Freude*).

Záverečný obraz, príchod spravodlivého ministra, prinášajúceho slobodu pre všetkých a potrestanie zloducha (inak bez spolupôsobenia geniálnej Beethovenovej hudby tak trochu deus ex machina) naplnil Šulc plným, optimistickým jasom, aj v duchu svojej politickej (komunistickej) orientácie. Z portálov stúpajú šikminou na javisko zbedačení väzni, kým dolu schodiskom sa hrnie pracujúci ľud vítajúci oslobodených. Vyzbrojený vidlami a hrabľami, ale aj zástavami, medzi ktorými nechýbala ani červená. Obe skupiny splynú do dynamickej masy v hýrivých farbách, ako prejav historického (predčasného, možno aj naivného) optimizmu javiskového tvorca.

Antonín Hořejš konštatuje: „Šulcovi sa vybavili pred očami všetky tie masové výjavy, parádne manifestácie, ktorých je v SSSR a Nemecku nadostač, s ich dramatickou pohybovou dynamikou. Zatúžil po veľkoleposti masového výjavu, avšak v tejto snahe zašiel do prílišných detailov (sedliacke náradie, zástavy), ktoré opticky pôsobili zaujímavo a nedá sa povedať, že oslabili nadšený prejav radosti, ale trochu podlomili jeho posvätnú velebnosť. Prejav radosti

⁴ -jš- [Antonín HOŘEJŠ]. L. van Beethoven: Fidelio. In *Robotnícké noviny*, roč. 33, č. 52, 3. 3. 1936, s. 3.

⁵ KORIČÁNSKY, Gustav. Šulc – Tröster kontra Beethoven. K predstaveniu „Fidelio“ v SND. In *Slovenský denník*, roč. 19, č. 55, 6. 3. 1936, s. 2.

v záverečnom akte *Fidelia* spadá do inšej kategórie radosti a nadšenia, než je napr. záver *Predanej nevesty*. Ide tu o náboženský prejav...“⁶ Záverečnú scénu v Šulcovom poňatí nechcel pochopiť alebo zámerne nepochopil iný recenzent, ktorý pod značkou J. H. napísal: „Apoteóza oslobodenia mala úspešnú perspektívu, šírku, hĺbku i farebnosť. Tú však narúšala konvenčná sedliacka romantika s vidlami a hrabľami. Ani zástavy slobody nevystupňovali symboliku tejto scény – žaláre sa lámu na odboji milujúceho srdca...obetavá láska zvíťazí...“⁷ Šulcovu pointu, ktorá príbeh manželskej lásky posúva do podobenstva víťazstva pokroku a slobody nad reakciou a tyraniou odmietol pochopiť aj Koričánsky, keď konštatuje: „Nie kontrast medzi slobodou a biedermeierom naplnil tu Beethovena, ale (...) nadovšetko láska a zase len láska, tentokrát vo forme manželskej.“ A ďalej tvrdí: „Hudba *Fidelia* „vyžaduje veľkú sústredenosť poslucháča (...) nesmie byť odpútaná žiadnymi namáhajúcimi režijnými a inscenačnými problémami.“⁸ Na obranu Tröstera so Šulcom sa ozval anonymný autor v Slovenskom denníku, ale bez konkrétnejších protiargumentov, obhajujúc vo všeobecnej rovine právo tvorcu na vlastný pohľad na dielo. Poukazujúc na to, že beethovenovská interpretácia dirigentských veličín Toscaniniho, Waltera a Furtwänglera je takisto v mnohom diametrálne odlišná.⁹

Po Zemlinského *Kriedovom kruhu* (1934), Moyzesovom *Svätoplukovi* a Šostakovičovej *Ruskej lady Macbeth* (obe 1935) bol *Fidelio* už štvrtou spoločnou inscenáciou režiséra Viktora Šulca s dirigentom, šéfom opery SND Karlom Nedbalom. S výnimkou Zemlinského na ostatných naštudovaniach spolupracoval s nimi aj scénograf František Tröster. Spolupráca Nedbala so Šulcom sa vyznačovala vzácnym názorovým porozumením a vzájomným rešpektom. Šulcov vzťah k hudobnej partitúre, k skladateľovi bol až pietne ohľaduplný. Viac než tento rešpekt bola však pre účinnosť jeho operných inscenácií pozoruhodná súzvučnosť temporytmu jeho javiskovej akcie s tokom hudby. V zložke rytmickej, tempovej, výrazovej, v miere temperamentu i emocionality.

Karel Nedbal bol výraznou dirigentskou osobnosťou. Dirigent analytik, dirigent dramaturg, dirigent divadelník. Dirigent so zmyslom pre architektúru diela i jednotlivých scén, ansámblov, ba aj sólových čísiel (árií, monológov). Rešpektujúci štýlové parametre diela aj skladateľov zápis, ale nevylučujúci koncepčné posuny v tlmočení drámy (zmeny zaužívaných temp a dynamiky, výstavba strhujúcich zvukových gradácií v službách

⁶ -jš- [Antonín HOŘEJŠ]. L. van Beethoven: Fidelio. In *Robotnícké noviny*, roč. 33, č. 52, 3. 3. 1936, s. 3 a 4, pokračovanie č. 53, 4. 3. 1936, s. 3.

⁷ J. H. Tri udalosti v hudobnom živote Bratislavy. In *Slovák*, roč. 18-1, č. 51, 3. 3. 1936, s. 4.

⁸ KORIČÁNSKY, Gustav. Šulc – Tröster kontra Beethoven. K predstaveniu „Fidelio“ v SND. In *Slovenský denník*, roč. 19, č. 55, 6. 3. 1936, s. 2.

⁹ Bez autora K scénickým problémom opernej reprodukcie. In *Slovenský denník*, roč. 19, č. 64, 17. 3. 1936, s. 5.

dramatického výrazu), strániaci sa lacných vonkajškových efektov. Nedbalova zvuková monumentalita bola nehlučná, pátos neteatrálny, lyrika nesentimentálna, pokoj neunavujúci. To všetko uplatnil aj v hudobnej stavbe *Fidelia* s mimoriadne presvedčivým výsledkom. Hoci v prevádzke nabítej aj počtom premiér a zástojom orchestra aj v operetných predstaveniach, nemal k dispozícii pohodlný počet skúšok. Pracujúc s málopočetným orchestrom so štyridsiatimi šiestimi internými hráčmi, tu a tam dopĺňanými niekoľkými inštrumentalistami, najmä z vojenských hudieb, resp. pedagogického zboru Hudobnej a dramatickej akadémie, vyvolalo jeho naštudovanie na premiére búrku nadšenia publika i kritiky. Po známej predohre Leonora III., hranej pred posledným obrazom, dostalo sa mu zaslúžených ovácií. Gustav Koričánsky, hoci nepochopil a kritizoval javiskový tvar, nadchýnal sa prácou dirigenta, keď napísal: „...tento interpret Bedřicha Smetanu par excellence chápal a precítil *Fidelia* ako **Veľký majster** [zvýraznil recenzent], výkon ktorého nateraz asi nikto neprevyšuje v ČSR!“¹⁰

Pre Nedbala bolo charakteristické aj detailné a precízne vypracovanie sólistických partov. Od speváka a vokálnej zložky sólistickej kreácie žiadal silný dramatický výraz, nie však naturalistický, ale zvnútornený. Identický so Šulcovou predstavou hereckého stvárnenia. Vo *Fideliovi* mal Nedbal k dispozícii typologicky autentických sólistov. V titulnej postave Leonory-Fidelia netypickú heroínu, lyrickú tragédku, plnú mäkkej ženskosti, žiadnu „amazonku“. Práve preto Formanovej Leonora bola presvedčivá a dojímavá vo svojom hrdinstve. Aj preto bola v tej istej sezóne skvelou, utrápenou Janáčkovou Kaťou Kabanovovou, ale s rezervami drsnosti a živočíšnosti v inej ruskej Kataríne – Izmajlovej. Formanovej temnejšie sfarbený a dramatických akcentov schopný soprán nevynikal veľkosťou vokálneho materiálu, zato jeho nosnosťou a „špičkou“ aj vo zvukovo bohatších ansámblových scénach. Ani Florestan tenoristu Jaroslava Jaroša nebol z typu „wagneriánov“, akými sa táto rola často zvykne obsadzovať. Jeho zmučenému hrdinovi bol adekvátny spevák lyrickejší, mäkký materiál. Arnold Flögl vytvoril v Pizzarovi ďalšieho zo svojich osvedčených operných „zloduchov“ a Ruth-Markovov kantabilný bas v parte Rocca dopĺňal žoviálny charakter, blízky umelcovej ľudskej prirodzenosti. Plastickou kreáciou bola Marcelína Heleny Bartošovej, v tom čase už stvárňujúcej aj hlasovo dramatickejšie úlohy ako je táto subreta mozartovského strihu. Práve typ hlasu v spojitosti s Bartošovej plastickým herectvom, schopným súbežne stvárňovať naivky i vampa, predstavil Marcelínu nie ako nevinné „dieťa“, ale „pocitivú“ potenciálnu malomeštičku. Vhodným partnerom jej bol výrazovo jednoduchý a spevácky suverénny dr. Janko Blaho v úlohe Jacquina. Autorsky

¹⁰ KORIČÁNSKY, Gustav. Šulc – Tröster kontra Beethoven. K predstaveniu „Fidelia“ v SND. In *Slovenský denník*, roč. 19, č. 55, 6. 3. 1936, s. 2.

plochú epizódnu úlohu ministra Dona Fernanda, prinášajúceho väzňom slobodu, stvárnil mladý basista Karel Kalaš, ktorý v slávnom zbore väzňov z prvého dejstva spieval aj basové sólo (tenorové spieval František Hájek).

Inscenácia Beethovenovho *Fidelia* v opere SND z februára 1936 môže byť právom považovaná za dramaturgicky aj inscenačne vrcholný prejav súboru. Možno ešte presvedčivejšia než z dramaturgických hľadísk legendarizovaná a v mediálnom ohlase preceňovaná premiéra Šostakovičovej *Ruskej lady Macbeth* z tej istej sezóny. V takmer storočnej histórii našej prvej opernej scény možno povedať, že inscenácia *Fidelia* sa najviac priblížila k naplneniu Gesamtkunstwerku. Bola to silná, v mnohom alarmujúca výpoveď o dobe a jej akútnych nebezpečenstvách.

Jaroslav Blaho

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