

**Publikácia vyšla s finančnou podporou
Ministerstva kultúry Slovenskej republiky**

Miloslav Blahynka

Esaje o opere

Recenzenti:

PhDr. Dagmar Podmaková, CSc.

PhDr. Helena Spurná, PhD.

doc. Vladimír Zvara, PhD.

**Slovenská teatrologická spoločnosť
Bratislava 2006**

Miloslav Blahynka

Váženej a milej MUDr. Beáte Lesníkovej

Esaje o opere

Autor © Miloslav Blahynka, 2006

*Vydala © Slovenská teatrologická spoločnosť s podporou Ministerstva kultúry
Slovenskej republiky, Bratislava 2006*

Obálka, väzba a grafická úprava © DIO, 2006

Tlač Propagačná polygrafická agentúra, Bratislava 2006

Prvé vydanie.

ISBN (doplniť)

**Slovenská teatrologická spoločnosť
Bratislava 2006**

Úvod

Text týchto esejí vznikol v rokoch 1998 – 2006. Viaceré z nich boli publikované v časopise Slovenské divadlo, s ktorým spolupracujem od roku 1992, iné som predniesol na rozmanitých konferenciách a kolokviách alebo vyšli v zborníkoch z vedeckých podujatí. Niektoré z týchto textov sa pre mňa po rokoch stali objektom „historickej spomienky“.

Všetky texty majú spoločného menovateľa – a tým je opera 20. a 21. storočia. Nazdávam sa, že potreba reflexie opery tohto obdobia je veľmi aktuálna. V tejto skromnej knižočke som sústredil štúdie, v ktorých je v popredí buď dramaturgický rozbor opery alebo reflexia opery v priesečníku diela a jeho inscenácie.

Väčšina esejí vychádza aj z mojej práce operného kritika. Od roku 1982 sa venujem recenznej činnosti na poli operného umenia. Sledujem najmä Operu Slovenského národného divadla v Bratislave, operné súbory Národného divadla Brno a Národného divadla Praha. Roky som sledoval umelecké výsledky Štátnej opery Banská Bystrica a Štátneho divadla Košice. Menej systematicky sa, pochopiteľne, venujem reflexii zahraničného operného diania. Verím, že umenoveďa má svoje mimoriadne podnety vo sfére umeleckej kritiky. Kritika dodáva umenoveďe nielen materiál, ale pomáha jej formovať kritéria a často aj nastolovať odborné a vedecké problémy.

Som presvedčený, že reflexia operného umenia musí prekročiť zaužívaný prístup redukovať problematiku operného umenia na reflexiu speváckeho umenia. Som hlbokým obdivovateľom všetkých interpretov, ktorí vedú s pokorou, vnútornou odovzdanosťou a umeleckým nasadením pristúpiť k tlmočeniu intencií operných

autorov, ale zároveň som presvedčený, že operu treba reflektovať v jednote diela a jeho javiskovej podoby. Túto myšlienku som si osvojil z čítania Estetiky dramatického umenia Otakara Zicha. Hoci od jej vzniku uplynulo už 75 rokov, ukazuje sa, že stále tento jasnozrivý a hlbokou empirickou znalosťou opery podopretý spis má čo povedať divadelnej, kritickej aj teatrologickej praxi.

Najmä javisková interpretácia opery dnes zažíva zlomové obdobie. Jeden typ režijného divadla ustupuje druhému. Uplatňuje sa tu často zákon akcie a reakcie v umení. Nové reaguje na realitu starého. Niekedy nové reaguje nie na staré, ale na zastaralé. Režijný výklad opery je nikdy nekončiaci proces. Jeho doslova vzrušujúci charakter súvisí s tým, že mnohorakosť režijných riešení je najužšie prepojená so samotným životom a jeho duchovnými hodnotami, najmä estetickými, etickými a filozofickými. Som presvedčený, že skutočný čas režijného divadla v opere ešte len nastane.

Kniha je rozčlenená do dvoch blokov, ktoré sledujú podobnú problematiku na príkladoch zo slovenskej a zo svetovej opernej tvorby. Bez zbytočne apelatívnych tónov chcem dokázať, že slovenská operná tvorba je umelecky a esteticky plne v súlade so svetovým vývinom, hoci sa to, žiaľ, na základe jej súčasnej recepcie nemusí tak javiť.

Opera 20. a dnes už aj 21. storočia žije neustálym konfliktom medzi problémom jednoty klasickej umeleckej tradície a širokej variety štýlových, výrazových a významových možností modernej opery. Tento konflikt má možnosť riešiť aj dnešný operný divák. Zo stretnutí s modernou operou má možnosť odniesť si pocit hĺbky a závažnosti a cítiť význam aj v tých prípadoch, keď iný povie „nezmyselný happening“ ale „ach tá postmoderna“. Preto je hlavnou ambíciou Esej o opere prispieť k porozumeniu.

V Bratislave dňa 18. novembra 2006

I. Slovenská operná tvorba a jej vývinové kontexty

BELLOVA OPERA KOVÁČ WIELAND A OTÁZKA VÝVINOVÉHO KONTEXTU SLOVENSKEJ OPERNEJ TVORBY

Faktory ovplyvňujúce základný uhol pohľadu a celkové riešenie otázky o vývojovej logike slovenskej opernej tvorby dvadsiateho storočia majú predovšetkým estetický a sociálny charakter. Otázka týkajúca sa štýlových, tektonických a myšlienkových (predovšetkým etických a filozofických) tendencií, ktoré sú pre slovenskú opernú tvorbu dvadsiateho storočia príznačné, súvisia s možnosťami operných autorov tvoriť v slobode a v jej bytostnom zmysle uplatniť v operných dielach literárne východiská a kompozičné postupy, ktoré sú s ňou vo vnútornom súlade. Táto možnosť nebola vo všetkých desaťročiach 20. storočia samozrejmosťou. Balansovanie medzi sociálnym determinizmom doby a možnosťami uplatnenia čisto estetickej imaginácie je charakteristické takmer pre celé dejiny slovenskej opernej tvorby.

Množina diel, označovaných ako slovenská operná tvorba, sa začína Bellovým *Kováčom Wielandom*, komponovaným v 80. rokoch 19. storočia na originálny Wagnerov námet. Jeho symbolizmus, vyrastajúci z wagnerovských konvencií sa aktualizoval ako obraz o budúcom vzkriesení slovenského národa, obraz, s ktorým sa v slovenskej opernej tvorbe stretneme takmer v každom z ďalších desaťročí. *Kováč Wieland* kotví v romantizme a národnom pátose 19. sto-

ročia, po vzniku operného súboru Slovenského národného divadla sa jeho dvomi uvedeniami v 20. a 40. rokoch pokúsila operná dramaturgia, aby zohrával rolu slovenskej národnej opery. Tvorivá poetika, s ktorou sa Bella chcel presadiť na niektorom z nemeckých javísk, však ostro kontrastovala s estetickou skúsenosťou a vkusom publika aj s komerčnejšie orientovanou dramaturgiou vtedajšieho Slovenského národného divadla.

Po operných pokusoch v 20., 30. a čiastočne 40. rokoch skladateľov Figuš-Bystreho, Janáčkova žiaka Fraňa Dostalíka, Jozefa Rosinského, Ladislava Holoubka, z dnešného hľadiska bez výraznejšej osobitosti, dospela slovenská operná tvorba na konci 40. rokov ku klasickému a exemplárnemu dielu – Suchoňovej *Krútnave*. Už prvé reakcie na toto dielo pripomínajú Bellovho *Kováča Wielanda*. Nie kvôli štýlovým súvislostiam, ale z hľadiska napojenia Suchoňovej koncepcie operného diela na európske trendy. Malo podobný charakter ako interval medzi Bellovým operným dielom a novoromantickými, hlavne wagnerovskými predobrazmi. Medzi *Krútnavou* a *Kováčom Wielandom* sa vytvára prvý pilier kontinuity v slovenskej opernej tvorbe. V slovenskej opernej kritike i hudobnej historiografii sa, žiaľ, tento pilier kontinuity nikdy príliš nez dôrazňoval, akoby tu viac než o fenomén slovenskej opery išlo o prvenstvo konkrétnych tvorcov.

Pilier kontinuity medzi *Kováčom Wielandom* a *Krútnavou* sa týka estetickej hodnoty oboch diel, ale aj schopnosti opery prekročiť národné ohraničenie a smerovať k univerzálnejším duchovným iniciatívam, ktoré tak v prípade Bellu ako aj Suchoňa boli v súlade so súdobými európskymi trendmi, umeleckými smermi a tektonickými i štrukturálnymi riešeniami koncepcie operného diela. Suchoňovým operným dielom, ktoré po *Krútnave* (1949) pokračovalo *Svätoplukom* (1960), sa napĺňa idea národnej opery. Suchoň

ju nerealizuje prostriedkami opernej koncepcie 19. storočia, hoci napríklad vo *Svätoplukovi* sa čiastočne inšpiroval koncepciou veľkého operného tableau z francúzskej alebo ruskej opery 19. storočia, ale s pochopením najrôznejších aspektov modernizmu. Suchoň si z nich vyberá a konkrétne stvárňujúce princípy autokriticky selektuje. Intenzívnejšie než korešpondenciu s modernými operami medzivojnového obdobia vytvára svoju polemiku s typmi operného a činoherného divadla od verizmu až po brechtovské a existencionalné divadlo – a to na poli viac-menej tradičného operného námetu z dedinského prostredia o láske a žiarlivosti. Suchoň sa z hľadiska spojenia extrémnych umeleckých súvislostí nebojí ísť konzekventne do dôsledkov. Tým jeho opera dostáva neoveristický či neojanáčkovský rozmer. Len ťažko by sme v slovenskej opernej tvorbe hľadali iné dielo, ktoré bolo vystavené tak silnému politickému šikanovaniu, pokusom o usmerňovanie. Niektorí kritici, čo po roku 1948 rýchlo začali uplatňovať ždanovovské kritériá, dokonca volali po verejnej diskusii, na základe ktorej by mal autor tvar i ideové vyznenie svojej opery revidovať.

S nutnosťou balansovať medzi doktrinárskou estetikou a snahou aspoň prostredníctvom symbolu, alegórie a metafory vyjadriť svedectvo o rozporuplnosti súčasnej doby sa stretli všetci slovenskí operní skladatelia, ktorí tvorili v 50. rokoch. Prejavilo sa to v tvorbe „zeitstücku“, akým bol napríklad Cikkerov *Juro Jánošík*, opera, ktorá mohla byť pochopená ako výraz túžby po slobode v atmosfére politických perzekúcií, ale aj ako pritakanie doktríny socialistického rovnostárstva. Ale aj v tvorbe veľkých diel, akým bol Suchoňov *Svätopluk*, opera komponovaná v päťdesiatych rokoch, ktorej spôsob riešenia konfliktu medzi pohanstvom a raným kresťanstvom (vyznievajúci jednoznačne v prospech etických princípov kresťanstva) bol nepochybne nastaveným krivým zrkadlom ateizmu moci

i kritikou narastajúcej medzinárodnej i vnútornej spoločenskej izolácie Československa, ktorá mala svoje dôsledky i v oblasti umeleckej tvorby. Niekoľkým skladateľom sa podarilo tieto obmedzenia prekročiť.

Charakteristická je z tohto hľadiska predovšetkým operná tvorba Jána Cikkera. Po folklórne a angažovane koncipovaných pokusoch o novodobú ľudovú operu (*Juro Jánošík* a *Beg Bajazid*) sa od šesťdesiatych rokov začal orientovať na veľké zjavy svetovej literatúry, prinášajúce sugestívne existencionalne a humanisticky ladené témy.

Z Dickensovej novely *Vianočná koleda* a Tolstého románu *Vzkriesenie* si vybral a akcentoval tie polohy, ktoré najsilnejšie korešpondovali s odrazom životných pocitov a problémov súčasného človeka; v ďalšej opernej tvorbe myšlienково vyjadril sklamanie z revolúcie, rozčarovanie z budovania socializmu, kritiku vyústenia česko-slovenského obrodného procesu a skepsu v pozitívne vyústenie vzťahu medzi masami a silnou politickou osobnosťou, avšak na základe vysoko umeleckej metafory. Cikker si uvedomil, že umenie nemôže byť degradované na *fait social*, naopak, jeho poslanstvo smerujúce k spoločnosti, jeho „spoločenskú pravdivosť“ skĺbil s vysokými estetickými kvalitami, s jeho vnútorným poslanstvom, vnútornou pravdivosťou. Týka sa to opier *Hra o láske a smrti*, *Coriolanus* a *Rozsudok*. V nich skladateľ uplatnil originálnu expresionistickú výrazovú i tektonickú koncepciu.

Z hľadiska vývojového zmyslu a vývojovej logiky má interval medzi Suchoňovou a Cikkerovou opernou tvorbou kontrapunktický charakter. Od diel akcentujúcich národnú osobitosť a spĺňajúcich špeciálne funkcie v živote národa Cikker smeruje k estetickému a sociálnemu univerzalizmu a k humanizmu. Interval medzi nimi sa čiastočne podobá intervalu medzi Smetanovou a Dvořákovou opernou tvorbou v českej kultúre, čo nepriamo svedčí o tom, že slo-

venská operná tvorba dvadsiateho storočia plnila okrem iných aj funkcie, ktoré v iných kultúrach hrala opera v predchádzajúcom storočí. V smerovaní k humanizmu prostredníctvom opernej symboliky môžeme nájsť takisto spätosť medzi *Kováčom Wielandom* a vrcholnými Cikkerovými operami.

Zložitejšie vzťahy nastali medzi generáciou reprezentovanou Suchoňom a Cikkerom a mladšími skladateľmi. Štýlové metamorfózy, hľadanie nového zmyslu a vývinová logika sa odohrávali často podľa zákonov akcie a reakcie v avantgardnom umeleckom ovzduší. Na ďalšiu tvorbu negatívne pôsobili znížené možnosti inscenovať operu dvadsiateho storočia, hlavne po roku 1989. Pre tvorbu tak zanikol veľmi dôležitý stimul.

Z operných diel komponovaných po Suchoňovi a Cikkerovi dominuje tvorba Juraja Beneša, skladateľa, ktorý predovšetkým v opere *Hostina* (1984) jedinečne skĺbil polohy obracajúce sa k vlastnému národu s univerzálnou kresťanskou transcenciou a etikou a zároveň sa vyrovnal s tvarom a štruktúrou operného diela vychádzajúceho z princípov antiiluzívneho divadla, eliminujúceho psychologickú kresbu postáv. V *Hostine* Beneš oživil niektoré princípy opery 17. a 18. storočia, hlavne opery serie, avšak pretavil ich imagináciou skladateľa tvoriaceho po Webernovi a Stravinskom. Z hľadiska vývinovej logiky prináša Beneš svojbytnú a originálnu reakciu na celý predchádzajúci vývoj slovenskej opernej tvorby, avšak z hľadiska všeobecného vzťahu medzi ňou a podnetmi z európskej opernej tvorby, reprezentuje pokračovanie tendencie reagovať na najnovšie trendy, ktoré sa najvýraznejšie prejavili v diele Bellu, Suchoňa a Cikkera. S *Kováčom Wielandom* spája *Hostinu* v najvšeobecnejšej polohe apelatívny tón, tón, ktorý protestuje proti traumatizujúcej spoločenskej a politickej situácii.

Vo svojej poslednej opere *The Players* Beneš kombinuje čiastoč-

ne postmoderný prvok (intertextualitu) s klasickým dramaturgickým videním. Hru Beneš nechápe ako niečo hravo nezáväzného. Hra je u Beneša základným východiskom významovej štruktúry opery. V jej centre sú hráči, ktorí reagujú na nemorálny zásah do pravidiel. Tento moment ako spojenie čisto umeleckého s etickým takisto poukazuje na spätosť s tradíciou, ktorá sa odvíja od opery *Kováč Wieland*.

Otázka zmyslu a vývinovej logiky v súvislosti so slovenskou opernou tvorbou posledných 110 rokov sa týka predovšetkým problémov modelov národnej opery a ich konkrétnych riešení, metamorfóz, inovácií. Z hľadiska štýlu ani idey nemožno hovoriť o jednotnej vývojovej logike reprezentujúcej jedinú koncepciu, z hľadiska sociologického sa ako Ariadnina niť vinie dejinami slovenskej opernej tvorby snaha vytvoriť národný model opery, ktorý by bol v estetickom súlade s aktuálnym európskym vývinom. V tom sleduje, akoby v adornoovskom duchu a v nových súvislostiach, starú estetickú kategóriu vznešeného. Bellova opera *Kováč Wieland* stojí na začiatku cesty, pre ktorú je charakteristické, že opera sa nechápe ako hedonistická zábava a relaxácia, ale ako umelecký fenomén, ktorý sám seba prekračuje a dejinami svojej reflexie sa kodifikuje nielen ako umenie, ale aj ako postoj, čin, myšlienka a životný či filozofický názor.

OSKAR NEDBAL A PREDPOKLADY MODERNEJ OPERNEJ DRAMATURGIE

V súvislosti s umeleckou osobnosťou Oskara Nedbala sa len málokedy spája fenomén hudobnej moderny dvadsiateho storočia. Súvisí to predovšetkým so štýlovou podstatou Nedbalových kom-

pozícií, o ktorých rozhodne nemožno vydať svedectvo ako o dielach otvárajúcich výrazným spôsobom cesty hudobnej moderne. Nedbal ako skladateľ zostal v zajatí kompozičných postupov hudby 19. storočia. Navyše sa vo svojej tvorbe orientoval na populárne druhy a žánre. Nedbalov životopisec Alexander Buchner napríklad hovorí o tom, že „skladateľská činnosť bola pre neho iba na chvíľu oddychu, pohody a pokojnej nálady.“¹

V Nedbalových kompozíciách je dominantný tanečný prvok. Hoci patrili popri Novákovi a Sukovi k najtalentovanejším žiakom Antonína Dvořáka, nemal snahu vyrovnávať sa s novými trendmi v hudbe. Alexander Buchner v tejto súvislosti prichádza k uzáveru: „Takmer pol storočia, počas ktorého Nedbal komponoval, predstavuje vo vývine hudobného umenia značné zmeny kompozičného slohu, od impresionizmu až k atonálnej hudbe. Všetky tie prúdy sa Nedbala takmer nedotkli; od začiatku až do konca svojej skladateľskej činnosti sa pridržiaval výrazu, ktorý mal vrozený a v ktorom bol vychovaný.“²

Pohľad na Nedbala ako na skladateľa štýlovo tradičnejšie orientovaného a žánrovo uprednostňujúceho také útvary, v ktorých mohol uplatniť rozmar a melanchóliu, prostotu, jemný humor a pôvab je však jednostranný a nedáva komplexný pohľad na Nedbalove aktivity, ktoré otvárali pole pre prijatie nových trendov. Tieto aktivity Nedbal rozvíjal aj v Bratislave s jasne vymedzeným cieľom. Tým bol diferencovaný repertoár, v ktorom mali svoje miesto zábavné, ale aj najnáročnejšie žánre.

Je smutné a možno i charakteristické, že ani dnes, sedemdesiat dva rokov po Nedbalovej smrti, nie je táto stránka jeho umeleckej práce adekvátne docenená. Tak napríklad autor kapitoly o medzi-

¹ BUCHNER, Alexander: *Oskar Nedbal*. Praha: Panton 1986, s. 176.

² BUCHNER, A.: *c. d.*: s. 176.

vojnovom a vojnovom vývine opery a jej dramaturgii v Slovenskom národnom divadle v kolektívnej práci Slovenské divadlo v 20. storočí začína svoj výklad až rokom 1928, teda nástupom Nedbalovho synovca Karla Nedbala, a obdobie od začiatku umeleckej práce SND (1920) cez príchod Oskara Nedbala do tejto ustanovizne (1923) až po zmienený rok 1928 akoby neexistovalo. A práve v tomto období sa najvýraznejšie od príchodu Oskara Nedbala do SND formovali predpoklady dramaturgie, ktorá mohla neskôr, v tridsiatych rokoch, stavať na operných novinkách súčasných zahraničných skladateľov (Prokofiev, Šostakovič, Zemlinsky, Bloch, Nottaru, Rocco a ďalší).

Táto progresívna operná dramaturgia, spájajúca sa s menom Karla Nedbala, by nebola mysliteľná bez vývinovej fázy, ktorú v rokoch 1923 – 1930 profiloval Oskar Nedbal. Nedbalovu dramaturgiu treba chápať na pozadí dramaturgických trendov jednak prvých sezón operného súboru Slovenského národného divadla, jednak v širšom kontexte dramaturgie nemeckých a maďarských divadelných spoločností, ktoré uvádzali v Bratislave opery pred rokom 1920 a v nových podmienkach i po ňom.

V opernej dramaturgii SND pred príchodom Oskara Nedbala dominovali tri oblasti opernej produkcie 19. storočia – talianska, francúzska a česká opera. Určitý dôraz dramaturgia kládla na veristické opery. Z českých autorov dominoval Smetana, ale hral sa i Dvořák, Fibich, Kovařovic, Maršík a – ako predstaviteľ najprogresívnejších dramaturgických trendov v opere – Janáček. Diela nemeckej a ruskej opery (Čajkovskij, Wagner, Mozart) mali charakter jednotlivých dramaturgických ozvláštnení.

Opera v repertoári nemeckých a maďarských divadelných spoločností bola zastúpená len najpopulárnejšími talianskymi, francúzskymi a nemeckými titulmi. Celé desaťročia, už od konca 19. storočia, sa

na ich repertoári udržiavali iba populárne diela (*Rigoletto*, *Traviata*, *Carmen*, *Hoffmannove poviedky* a d.) a len tesne pred založením SND sa nemecké súbory vzopáli k niekoľkým mimoriadnym dramaturgickým počinom, napríklad k uvedeniu Wagnerových opier.

Do tejto situácie vstúpil Oskar Nedbal. Bolo to v zložitom období nielen z hľadiska politických a kultúrnych súvislostí, ale i z hľadiska jeho ambícií. Oskar Nedbal svoje predstavy o bratislavskej opernej dramaturgii v druhej sezóne svojho pôsobenia v opere Slovenského národného divadla formuloval v príspevku *Slovenské národné divadlo a jeho poslanie*, ktorý vyšiel v *Almanachu Slovenského národného divadla*. Vychádza z poznania, že čisto slovenské a české obecnstvo Bratislavy nestačí na udržanie veľkého operného súboru a jeho prevádzky (Nedbal v tejto súvislosti hovorí o „československom“ obecnstve).³ Nemal však na mysli nediferencované české a slovenské obecnstvo v rámci dobovo aktuálnej ideológie čechoslovakizmu, ale skôr chcel vymedziť množinu obecnstva, ktoré prijímalo predstavenia v českej a slovenskej reči oproti maďarskému a nemeckému obyvateľstvu Bratislavy.

Nedbal prichádza k uzáveru, že „každý riaditeľ S. N. D. práve tak ako ja, až pozná tunajšie pomery, bude nútený pri zostavovaní operného repertoáru brať ohľad na to, ako by prilákal do divadla maďarské a nemecké obecnstvo.“⁴ Konštatuje, že maďarské a nemecké obecnstvo sa síce nevyhýba predstaveniam v češtine (alebo českých umelcov, napr. v balete), ale tých českých opier, ktorým Nemci a Maďari venujú svoju pozornosť je pomerne málo. Z predvedených opier mali nemeckí a maďarskí diváci záujem iba o *Predanú nevestu*, *Libušu*, *Rusalku*, *Jej pastorkyňu* a v obmedze-

³ NEDBAL, Oskar: *Slovenské národní divadlo a jeho poslání*. Bratislava: Kruh priateľov SND, 1925.

⁴ NEDBAL, O.: c. d.

nej miere o *Hubičku*.

Nedbal sa v týchto úvahách javí nielen ako triezvo a pragmaticky uvažujúci vedúci pracovník umeleckej ustanovizne, ale aj ako zástanca multikulturality v čase, keď tento fenomén ešte zďaleka nebol aktuálny (ani módný). Pochopil mnohonárodnostný charakter vtedajšej Bratislavy a uvedomoval si, že slovenská a česká stredná vrstva je sociálne (a finančne) limitovaná a pre zázemie divadla nepredstavuje zatiaľ stabilnú sociálnu skupinu: „Bratislavské československé obecnstvo sa totiž skladá najviac z ľudí, ktorí musia šetriť a ktorí napriek tomu, kedykoľvek len môžu, navštevujú divadlo.“⁵

V prvej sezóne v Slovenskom národnom divadle sa Oskar Nedbal sústredil na kvalitu interpretácie českých opier. Dirigoval predovšetkým českú klasiku (Smetanove opery *Predaná nevesta*, *Hubička*, *Libuša*, Dvořákovu *Rusalku*), naštudoval i Wagnerovho *Blůdiaceho Holandána*. Populárne francúzske a talianske opery, operný verizmus a pod. prenechal iným dirigentom a operným kapelníkom. Zasadil sa o to, aby opera SND uviedla podobne ako aj iné divadlá v našom vtedajšom štáte kompletný cyklus Smetanových opier. Žiaľ, pre iné divadlá (nielen v metropolitných) tento cyklus znamenal pre operné inštitúcie aj finančné oživenie, v niektorých mestách si dokonca vynútili diváci opakovanie tohto cyklu, v Bratislave však prejavilo obecnstvo o Smetanove opery (najmä o menej známe tituly) iba obmedzený záujem. Dobová kritika nielen v súvislosti so Smetanovými operami, ale vo všetkých prípadoch Nedbalových hudobných naštudovaní zaznamenala umelecky silnú a kvalitnú prácu i sugestivitu jeho osobnostného vkladu.

V sezóne 1924/1925 Nedbal repertoár SND rozšíril o Smetanovu *Čertovu stenu*. Práve túto operu možno dramaturgicky chápať ako významný krok, ktorý vytvára akési premostenie medzi starším

⁵ NEDBAL, O.: c. d.

a novším typom opernej dramaturgie. Smelé harmonické postupy, otvárajúce cestu Richardovi Straussovi, snaha nájsť nový pomer medzi áriou a recitátivom, spojenie fantastickosti, rozprávkovosti, vážnosti a komiky, romantika a zároveň jemná dištancia od nej, sú rysy, ktorými *Čertova stena* jednoznačne mieri do budúcnosti. Popri *Čertovej stene* možno chápať ďalšiu Oskarom Nedbalom naštudovanú operu – Maršíkovu *Študentskú lásku* – ako kompromis a daň vysokému úradníkovi využívajúcemu svoj mocenský vplyv.

V ďalších sezónach Nedbal kráčal smerom od českej klasiky (Smetana, Dvořák) k súdobým českým autorom a od Wagnerových romantických opier (*Blúdiaci Holanďan*, *Lohengrin*) smerom k Richardovi Straussovi a Jánovi Levoslavovi Bellovi. Nikdy síce v Bratislave nedaroval Janáčka, ale tento skladateľ mal pevné miesto v repertoári divadla.

Ak by sme Ferenczyho otázku „Bella či Novák?“ vztiahli na Oskara Nedbala, treba z toho logicky vyvodiť uzáver, že i premiéra *Kováča Wielanda* v roku 1926, hoci oneskorená oproti dátumu vzniku opery, mala svoj význam pre nástup modernej dramaturgie. Nedbal si už od svojho nástupu do funkcie kládol za cieľ uviesť Bellovu operu. Nedbal Bellu považoval za najväčšieho skladateľa, zároveň však predpokladal, že spomedzi mladých ľudí, ktorí navštevujú operu vyrastie pre slovenskú kultúru tvorca modernej opery.⁶ A tak Nedbalove myšlienky z roku 1925 výrazne anticipujú budúci vývin.

Bellovým *Kováčom Wielandom* sa otvárajú dejiny slovenskej opernej tvorby. Kováč Wieland na jednej strane vyhovuje národnému páťosu z 19. storočia, no na druhej strane smeruje k univerzálnejším umeleckým a duchovným iniciatívam. V tom je modernosť tejto opery. Nedbal svojím hudobným naštudovaním pochopil tento kľúčový zmysel diela a nepriamo tak otvoril cestu ďalším inicia-

⁶ NEDBAL, O.: c. d.

tívam na poli slovenskej opernej tvorby. Zároveň však charakter hudobnej reči *Kováča Wielanda* aj jeho literárne východisko napĺňa citovanú Nedbalovu myšlienku o potrebe získať pre operné predstavenia aj nemecké publikum. Túto myšlienku zdôrazňuje aj anonymný recenzent denníka *Slovák*, ktorý o predstavení *Kováča Wielanda* z roku 1927 uvažoval aj takto: „Zo stanoviska európskeho alebo nemeckého má dielo tú výhodu, podľa originálneho textu nemeckého, že bude prístupnejšie kritike nemeckej. Nebojme sa vyhlásiť, že sa s dielom budú zaoberať i nemecké kruhy. Ba radostne musíme ustáliť i to, že bude čas, keď nášho majstra srovnajú trochu i s Wagnerom.“⁷ Nedbalovo hudobné naštudovanie *Kováča Wielanda* hodnotila dobová kritika vysoko pozitívne: „Mal rovnako zodpovednú úlohu (ako režisér Jiříkovský – pozn. M. B.), tvoriť slovenskú tradíciu, nemal vzor pre nový typ hudobnej drámy, bol odkázaný na starostlivú prípravu spevákov kapelníkom Tvrdom a na svoju invenciu. A radostne konštatujeme, že orchester mu znel vyrovnané, že dal dielu dramatický spád, všetko vycizeloval a viedol bez úrazu až do poslednej noty, až na slabo obsadené zbory.“⁸ Napokon Nedbal k základnému kameňu tejto tradície pripojil ešte ďalší – a síce hudobné naštudovanie Fegušovho *Detvana*. Aj Antonín Hořejš vysoko hodnotil Nedbalovo hudobné naštudovanie *Kováča Wielanda*. Vo svojej recenzii konštatuje, že Nedbal viedol orchester k ohybnosti a dobrej kvalite a že vo svojom hudobnom naštudovaní podčiarkol aj pochopenie Wielanda po čisto ľudskej stránke. „Preto dramatická línia mala svoj spád i lyrické partie svoju spevnosť, bolo tu dosť vášne ale aj nehy.“⁹

⁷ ANONYM: *Bellova opera: Kováč Wieland v SND 27. 10. 1927. In: Slovák*, 4. 11. 1927 (č. 246).

⁸ OREL, Dobroslav: *Bellův Kováč Wieland. In: Lidové noviny*, 4. 5. 1926.

⁹ HOŘEJŠ, Antonín: *Ján Levoslav Bella: Kováč Wieland. In: Slovenský denník* 30. 4. 1926.

Rovnako môžeme pokladať za dramaturgicky premyslený a koncepcný krok, keď po Wagnerových operách Nedbal oživoval po-wagnerovskú líniu nemeckej opernej tvorby uvedením Goldmarkovej *Kráľovnej zo Sáby* (1926), alebo Straussovho *Gavalierra s ružou*. Podobný dramaturgický interval na počiatku svojho bratislavského pôsobenia naplnil i Oskarov synovec Karel, keď v septembri 1928 ako svoje tretie bratislavské hudobné naštudovanie (po *Pastorkyni* a *Daliborovi*) umelecky stvárnil *Zlato Rýna* a o mesiac neskôr Straussovu *Elektru*. Z Karlových pamätí *Půl století s českou operou* vyplýva, že iniciátorom tejto dramaturgickej koncepcie bol Oskar Nedbal. Karel Nedbal na margo svojho angažovania v Opere SND píše: „podľa strýkových slov som do Bratislavy prišiel, aby štúdium noviniek dostalo pružnejšie tempo.“¹⁰ Zdá sa teda, že Oskarovi Nedbalovi záležalo na dramaturgickej orientácii, v ktorej by bol zastúpený aj progresívny moderný operný repertoár. Pravdepodobne jeho zameranie na operný repertoár 19. storočia bolo uvedomelé. Preto angažoval svojho synovca Karla Nedbala, aby mal v divadle osobnosť, ktorá bude zárukou tak dramaturgickej orientácie, ako aj úrovne hudobných naštudovaní týchto noviniek. Tak napríklad i uvedenie Korsakovovho *Zlatého kohútika*, ktorého hudobne naštudoval Karel Nedbal v roku svojho príchodu do Bratislavy, možno chápať ako súčasť dramaturgickej koncepcie Oskara Nedbala.

Oskar Nedbal vo svojej dramaturgii myslel i na to, aby súčasní skladatelia dirigovali svoje diela. Viaceré opery dirigovali ich skladatelia alebo boli prítomní na predstavení: Richard Strauss, Pietro Mascagni, Ludomir Róžický, Wilhelm Kienzl.

Ak sa vrátíme do oblasti českého repertoáru, po českej opernej

¹⁰ NEDBAL, Karel: *Půl století s českou operou*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 204.

klasike Oskar Nedbal prichádzal s novinkami súdobých autorov – Foersterovou *Deborou*, Folprechtovou *Lásky hrou osudnou*, Novákovou *Lucernou*, Jirákovou *Ženou a boh*. Dirigoval i svoju jedinú operu *Sedliak Jakub*, ktorá však nepatrí k vrcholom Nedbalovho javiskového diela a zostala v tieni jeho slávnych baleto- a operiet.

Tento postup, ako aj fakt, že Oskar Nedbal sa vyhýbal dirigovaniu populárnych talianskych a francúzskych opier, nasvedčuje tomu, že mal v oblasti opernej dramaturgie jasné predstavy o ceste od opery konca 19. storočia k modernému hudobnému divadlu.

Je paradoxné, že i dnes (t. j. v roku 2002), 74 rokov po bratislavskej premiére *Zlatého kohútika* a 93 rokov po jeho prvom uvedení, hrá Opera SND túto operu preto, aby preklenula most medzi repertoárom 19. storočia a opusmi moderného hudobného divadla, pričom pod týmito dielami má na mysli klasiku dvadsiateho storočia, ktorá sa dátumom svojho vzniku orientuje na prvé dve tri desaťročia 20. storočia. Vraciame sa tak dnes znova k Oskarovi Nedbalovi a k dramaturgickému bodu, ktorý prerušila jeho smrť, aby sme sa pokúsili dostať tam, kde sme už raz boli. Okrem iných vďaka Oskarovi Nedbalovi.

OPERNÁ TVORBA JÁNA CIKKERA

Cikkerova operná tvorba najvýraznejšie priblížila ideály slovenskej opery štýlovému a dramaturgickému zázemiu európskej opery dvadsiateho storočia. Cikker, podobne ako jeho o tri roky starší súputník Eugen Suchoň, spojil vo svojej opernej tvorbe ideály národnej hudby a národnej opery, ktoré na Slovensku vykryštalizovali v podstate až v prvej polovine dvadsiateho storočia, s ideálom no-

vej opery, ktorý vznikol v najvýznamnejších centrách hudobného a operného života v Európe i v zámorí v tom istom období.

Cikker reagoval na štýlové a dramaturgické podnety európskej opery s časovým odstupom, ktorý mu umožnil nadhľad a selekciu kompozičných a dramaturgických riešení. Smerovanie k literárne silným a humanistickým pátosom sa vyznačujúcim námetom sa prejavilo okrem iného v tom, že Cikker chápal kompozíciu operného útvaru vždy s najväčšou vážnosťou a usiloval sa svojou hudobnodramatickou koncepciou podčiarknuť humanistické poslanstvo, prípadne mravný prerod človeka. Preto sa v jeho opernej tvorbe nestretneme s provokáciami, samoučelnosťami, ironickým odstupom, odcudzovacími efektmi. V súlade s tradíciou slovanskej a nemeckej opery dvadsiateho storočia sa Cikker zameriava na zobrazenie psychologického rozmeru konajúcich postáv, na atmosféru jednotlivých prostredí, na hudobné zobrazenie dramatickosti situácií, na vzťah hudby a slova v zmysle hudobného umocnenia dramatických, citových obsahov slova a korešpondencie medzi poslanstvom slova a intenciou hudby.

Vo svojich prvých operách *Juro Jánošík* (premiéra 1954) a *Beg Bajazid* (premiéra 1957) Cikker volil námety vychádzajúce zo slovenských reálií a štýlovo v nich uplatnil folklórne a folklórom ovplyvnené intonačné vrstvy hudobného jazyka. Vo svojej opernej prvotine *Juro Jánošík* Cikker nadväzuje na romantickú štylizáciu tanca, ktorú do štruktúry opery začleňuje v podobe symfonickej romantizujúcej orchestrálnej podobe. Tanec je prostriedkom charakterizácie jednotlivých prostredí (zbojníckeho a sociálne kontrastného šľachtického). Na druhej strane tam, kde Cikker charakterizuje psychické a emocionálne stavy hrdinov a dramatickosť jednotlivých situácií, volí náladu zodpovedajúcu hudobnú charakteristiku vychádzajúcu z univerzálnej hudobnej reči a kompozične ozvlášť-

ňujúcu diatonické východisko hudobnej reči nekonvenčnejšími postupmi.

Príbeh *Jura Jánošíka* na jednej strane konvenuje politickej propagande päťdesiatych rokov, podporujúcej socialistické rovnostárstvo, Cikker však vo svojej dramaturgickej koncepcii prináša aj významovú ambivalentnosť. Jánošíkov spev o slobode, komponovaný takmer podľa zásad veľkej romantickej árie, zobrazujúci hrdinu v entuziastickom vizionárskom nadšení, svojou poetikou i hudobným stvárnením zodpovedajúci oficiálnym požiadavkám kladeným zástancami socialistického realizmu na hudobnú tvorbu (angažovanosť, zrozumiteľnosť, ľudovosť a pod.), môže byť chápaný aj ako výraz túžby po slobodnej spoločnosti bez totalitaristického politického diktátu.

Druhá Cikkerova opera, *Beg Bajazid*, zo štýlového a dramaturgického hľadiska nadväzuje na *Jura Jánošíka*. Cikker tu prináša hudobné zobrazenie sveta Slovákov a Turkov so záverečným potvrdením motívov slovenského patriotizmu, pričom aktualizoval romantickú opernú prax, zobrazenie tureckého miestneho koloritu ako exotického ozvláštnenia diela.

Od svojej tretej opery sa Cikker začal orientovať na veľké osobnosti európskej dramatickej a prozaickej tvorby. Okrem Shakespeara medzi nimi nájdeme najväčšie zjavy literatúry devätnásteho storočia (Kleist, Dickens, Tolstoj, Mikszáth) a klasické zjavy dvadsiateho storočia (Rolland, bratia Čapkovci).

K dramatickým a prozaickým útvarom pristupoval skladateľ tvorivo. Hľadal základné myšlienkové konštanty, z ktorých sa odvíjala koncepcia libreta. Zavše ideové vyústenie diela pozmenil alebo jemne aktualizoval. Poslanstvo literárneho diela prispôbil svojmu svetu umeleckých a etických hodnôt. Cikker po spolupráci so spevákom a prekladateľom libriet Štefanom Hozom na opere *Juro Jánošík* a po spolupráci s básnikom Jánom Smrekom na librete o-

péry *Beg Bajazid*, sa rozhodol vyriešiť latentný konflikt medzi skladateľom a libretistom tak, že sa stal libretistom všetkých nasledujúcich opier.

Orientácia na veľkú humanistickú tradíciu európskej literatúry však narážala v šesťdesiatych rokoch na prekážky. Prejavilo sa to pri tretej Cikkerovej opere *Mister Scrooge* (premiéra 1963 v Kasseli), komponovanej na námety Charlesa Dickensa *Vianočná kolečka*. Pravdepodobne to neboli iba argumenty poukazujúce na príznaky duchov alebo na polepšenie úžerníka v posledných chvíľach života, ale aj konkurenčný boj medzi skladateľmi Cikkerovej generácie, čo spôsobilo, že na Slovensku sa táto opera mohla hrať až po svojej premiére v nemeckom Kasseli.

Cikker sa neusiloval o novodobý typ strašidelnej opery. Ide mu predovšetkým o zobrazenie mravného prerodu človeka – navyše v posledných chvíľach života. Cikker totiž nechá svojho úžerníka na záver opery zomrieť, čím v podstate zosilňuje Dickensovo vyústenie novely. Namiesto dobrosrdečného, trocha sentimentálneho Dickensovho rozuzlenia Cikker príbeh intenzívnejšie smeruje k vnímateľovi dvadsiateho storočia a jeho skúsenostnému zázemiu, z kritického realizmu nesúcemu v použití spiritistických a fantazmagorických motívov stopy romantizujúceho prístupu posúva poslanstvo diela viac do existencionalnej roviny. Tomu zodpovedá i hudobná reč opery, ktorá sa oprostuje od folklórnych zdrojov a bude originálnu orchestrálnu koncepciu, ktorá v symfonickom toku prináša hudobnú symboliku prostredia, osôb i filozofického a etického rozmeru sujetu. Cikker sa rozchádza s uzavretými číslami, s ktorými sa ešte v *Jurovi Jánošíkovi* a *Begovi Bajazidovi* môžeme na kľúčových miestach stretnúť, a chápe operný príbeh ako jednoliaty tok hudobného a dramatického času.

Existencionalný rozmer príbehu Cikker zobrazuje vzťahom tona-

lity a polytonality, schopnosťou vyjadriť hudbou filozofickú hĺbku alebo súciti. Nové podoby dostáva Cikkeorva inštrumentácia, v oveľa významnejšej miere než v predchádzajúcich operách nadväzujúca na inštrumentačné majstrovstvo reprezentantov expresionizmu (dômyselné využitie krajných nástrojových polôh. Zaujímavý rozmer dostáva práca s príznačnými motívami, ktoré nie sú iba prvkom charakterokresby, ale významným kompozičným prvkom celkového tektonického riešenia opernej kompozície.

Vo svojej štvrtej opere, *Vzkriesení* (premiéra 1962 v Národnom divadle Praha), komponovanej na námety rovnomeného Tolstého románu, dospel Cikker z hľadiska svojho osobnostného vývinu k opernému tvaru vyznačujúcemu sa dramaturgickou a architektonickou homeostázou i novátorskými prvkami. Nepochybne Cikkerovi imponovala Tolstého idea o neodporovaní zlu násilím, ale aj konkrétne vyústenie románu *Vzkriesenie* do kritiky spoločenských ustanovizní a do vízie víťazstva duchovného princípu nad zmyslovým, ktorého nositeľkou je ústredná postava románu Kaťuša Maslovová. Ide o otázku mravného prelomu, mravnej obrody a ich zobrazení v umení. Cikkerovi sa do postavy Kaťuše premietli niektoré konvencie používané pri kresbe romantických operných hrdinov.

Tak Katarína Maslovová ako aj *Mister Scrooge* na konci Cikkerových opier zomierajú. Tolstoj svoju hrdinku a Dickens svojho hrdinu však nechávajú žiť. Cikker sa nazdával, že smrť hrdinu po skončenom procese mravnej obrody umocní ideové vyznenie opery symbolom vzkriesenia a vykúpenia. V tomto postoji sa prejavuje i kus romantického myslenia a cítenia, ktoré však u Cikquera nikdy neskázlo do lacnej nostalgie alebo sentimentality. Naopak, snažil sa aktualizovať také momenty zašlého sveta romantiky, ktoré korešpondujú s duchovným rozmerom dnešného človeka a nadobúdajú tak univerzálnejší rozmer.

Vo *Vzkriesení* vytvoril Cikker operu veľkej dramatickej koncentrácie a pevnej a invenčnej dramaturgickej výstavby. Hudobné zobrazenie dramatickosti Cikker umocňuje ostinátnou technikou, pomocou ktorej stupňuje dramatické a dynamické napätie, zvyrazňuje duševné stavy a motivácie konania postáv i kolorit jednotlivých obrazov. Nemenej dôležitým prostriedkom zobrazenia expresivity a vyhrotenej dramatickosti je melodický spád vokálnych partov, dôsledne vychádzajúci z melodického a rytmického charakteru reči a jej emocionálnych kvalít. Vo svojom chápaní deklamácie Cikker sa približuje veľkým zjavom opery prvej polovice dvadsiateho storočia, napríklad Janáčkovi alebo Bergovi.

Cikkerove chápanie opery ako výrazu spoločenských a politických tendencií sa výrazne prejavilo v troch operách komponovaných po *Vzkriesení*. Ide o *Hru o láske a smrti* (1969), *Coriolana* (1974) a *Rozsudok* (1979). Z celej Cikkerovej tvorby majú najintenzívnejší spoločenský a politický náboj. Podobne ako *Jura Jánošíka* a *Bega Bajazida* spája folklórna orientácia, *Vzkriesenie* a *Mistera Scroogea* otázka etiky a prebudenia lepšieho ja v človeku, *Hra o láske a smrti*, *Coriolanus* a *Rozsudok* majú spoločného menovateľa v zobrazení človeka, jeho mravnej orientácie a motivácií jeho konania a rozhodovania v zlomovej spoločenskej alebo politickej situácii.

Cikker v nich vyjadril skeptický postoj k vyústeniam revolúcií, nedôveru v pozitívne napätie medzi politickou osobnosťou a spoločenskými štruktúrami, z ktorých táto osobnosť vyšla a skepsu vo vývinovo progresívne účinkovanie ľudových mäs. Nadväzuje na kompozičnú prax hudobného expresionizmu, ku ktorému ako kontrast, predovšetkým v opere *Rozsudok*, stavia originálnu lyrickú a zvukovo apartnú koncepciu. Celkove mu expresionistický výraz korešponduje s úsilím synteticky koncipovať tie polohy, ktoré sú významné z hľadiska umeleckého stvárnenia obsahových, filozofic-

kých a symbolických rovín opier. Z tohto hľadiska by sme mohli nájsť styčné plochy medzi Cikkerovou opernou dramaturgiou a operami iných významných Cikkerových súčasníkov (Gottfried von Einem, Hans Werner Henze). Podobne ako oni, ani Cikker sa nikdy nestotožnil s prísnosťou a konzekventnosťou druhej viedenskej školy, ale v nadväznosti na ňu budoval svoju originálnu koncepciu. Cikker svoju hudobno-symbolickú a expresívnu koncepciu buduje predovšetkým v orchestri, ktorého cieľom je komentovať najdôležitejšie psychické stavy a myšlienkové procesy hrdinov a takisto vnútorné a vonkajšie zmeny deja, prostredia, atmosféry a ich peripetie. Vo vzťahu hudby a slova má Cikker niektoré spoločné črty s Janáčkom. Janáčkov orchestrálny part opier je však inštrumentálne úspornejší.

Zaujímavé miesto v Cikkerovej tvorbe má opera *Obliehanie Bystrice* na námiet Kálmána Mikszátha (*premiéra* 1983). Ide o jeho jediný komický operný opus. Aj tu Cikker pracoval na transformácii románovej postavy. Z bláznivého grófa, ktorý si v Mikszáthovom románe nechá vyrobiť rakvu mimoriadnych rozmerov a nechá sa v nej pochovať aj so svojím koňom, vytvorila Cikkerova imaginácia opernú postavu vzbudzujúcu úsmev, pousmiate, akéhosi novodobého stvárneného Hansa Sachsa. Hudba prinášajúca ako základ dramatického pohybu tanečný a pochodový rytmus sa z výrazového hľadiska usiluje vystihnúť balansovanie medzi tragikou, komikou, groteskou, lyrikou a jemným, úsmevným nadhľadom, ktoré príbeh prináša.

Otázky dotýkajúce sa koncepcie hlavných hrdinov rieši Cikker završene existencionálne. Životnú situáciu, v ktorej sa nachádzajú, možno charakterizovať ako medznú: stoja pred otázkou voľby, ktorá rozhodne o ich existenčných a existencionálnych otázkach. Cikker tieto kľúčové situácie hľadá v literatúre. Najsúčasnějšími au-

tormi, ktorých dielo Cikker zhudobnil, boli bratia Čapkovci. Existencionálny rozmer má aj ústredná postava ich hry *Zo života hmyzu*, ktorá Cikkera inšpirovala k poslednej dokončenej opere (*premiéra 1987*). Tulák symbolizujúci slobodu, ale aj kolobeh života a nadhľad nad nezmyselným koristníctvom a honbou za materiálnymi hodnotami v závere opery zomiera akoby pritakával večnému „panta rei“.

Ak sa v operách stredného obdobia – *Hre o láske a smrti, Coriolanovi a Rozsudku* – hrdinovia konfrontujú so svetom politiky a ideológie, posledné dve opery spája práve obraz apolitického hrdinu povzneseného nad všetko koristníctvo všedného života. V oboch prípadoch ide o osamelého, resignovaného hrdinu, iba estetický uhol pohľadu pri jeho zobrazení sa mení: v prvom prípade sa osamelosť a povznesenie demonštruje sledom kuriózných príhod, v druhom prostredníctvom aktualizácie starého filozofického poznania o plynutí všetkého, čo človeka obklopuje, ktorý v opere pred Cikkerom v podobnom duchu podnietil Janáčka v opere *Líška Bystrouška*.

Dôraz na humanitu, ktorý u Cikkera súvisí aj s šírkou literárnych podnetov, viedol k univerzálnym myšlienkovým posolstvám. Cikker ich vo svojej dramaturgii stavia nad individuálne rozmery svojich hrdinov. Z koncepcie a dramaturgie Cikkerovej opernej tvorby však jasne vnímame autorovu úctu k človekovi ako pritakanie všetkému tomu, čo určuje kvalitu humánneho rozmeru človeka a jeho mravnú veľkosť. V časoch železnej opony plnila Cikkerova operná tvorba nielen funkciu kultúrneho mostu medzi Východom a Západom, ale aj funkciu humanizujúceho činiteľa, prinášajúceho významné umelecké a etické posolstvo.

POSOLSTVO KREŠŤANSKEJ ETIKY V SUCHOŇOVÝCH OPERÁCH

Rovnako ako nie je možné viesť presnú deliacu čiaru medzi filozofickou a etickou reflexiou bytia človeka, nie je ani možné viesť jasnú a presnú hranicu medzi estetickým a etickým pôsobením umeleckého diela. V európskej kultúre sa od najstarších čias kryštalizujú najrôznejšie typy vzťahov medzi etickým a estetickým v umeleckom diele. Od stotožnenia krásneho a božského, krásneho a dobrého cez zdôraznenie katarzného účinku umenia až po novšie koncepcie zdôrazňujúce spoločnú sociálnu podmienenosť estetických a etických javov vedie určitá reflexívna línia, prinášajúca okrem iného metamorfózy riešenia vzťahov medzi etickým a estetickým, umeleckým a mimoumeleckým – a v rámci nich aj veľmi podstatnú reflexiu vzťahu medzi umením a náboženstvom.

V tomto príspevku by som sa chcel zamerať na jednu z možných rovín vzťahu medzi umením a náboženstvom – na problém kresťanskej etiky a schopnosti umeleckého diela vysloviť posolstvo, ktoré by bolo v súlade s princípmi kresťanskej etiky, pričom v centre nášho záujmu nie je umelecký druh bezprostredne spätý s náboženským životom, ale umenie svojím charakterom aj svojou genézou svetské, akým nepochybne opera je.

Operná tvorba Eugena Suchoňa umožňuje sledovať, ako v nej tento tvorca priam príkladne zobrazil idey kresťanskej etiky. Silným a tragickým príbehom, ktorý vo svojom rozuzlení prináša pritakanie princípom kresťanskej etiky, je dnes klasické a príkladné dielo slovenskej opernej tvorby dvadsiateho storočia *Krútnava*. Majstrovstvo Suchoňovej dramaturgickej koncepcie spočíva okrem iného v schopnosti dômyselne a umelecky produktívne balansovať medzi operným verizmom, „popisujúcim“ takmer nezúčastnene u-

dalosti, odvíjajúce sa od pudového alebo sebeckého konania človeka, a hudobnodramatickou koncepciou, v ktorej sa v hrdinoch pod vplyvom vnútorných príčin prebúdza lepšie ja. V tom sa Suchoň práve najviac odlišuje od predstaviteľov verizmu, ktorí väčšinou nechali svojich hrdinov vykonať dielo skazy, pomstu či iný hrôzostrašný čin – práve v nesúlade so zásadami a princípmi kresťanskej etiky.

Paralelne s tým, ako Ondreja výčitky svedomia a strach privedú k priznaniu, starý Štelina opúšťa svoje predsavzatie, inak typicky veristické, vykonať pomstu a prebúdza sa v ňom kresťanstvom zdôrazňovaná požiadavka odpúšťať. *Krútnava* však prináša nielen túto univerzálnu kresťanskú požiadavku, ale nastoľuje a zodpovedá umeleckými prostriedkami otázku motivácie vražedného činu, otázku príčin zla. Veď Ondrej nevraždil z premyslenej, zákernej ziskuchtivosti, ale z nekontrolovanej vášne, ktorú pravdepodobne vyvolal pohľad na iný hriech, na previnenie proti šiestemu prikázaniu.

Tak vášeň z neľahko dostupného objektu, ktorý by mohol uspokojiť žiadostivosť, ktorú Tomáš Akvinský nazýva vášňou vznetlivou, viedla ruku vraha, tak jedno závažné previnenie proti desiatim prikázaniam vyvoláva reťazovú reakciu a vedie k oveľa závažnejšiemu previneniu. Dôvod nie je len vo vášni samotnej, izolovanej, ale aj v nedostatku lásky, v prevahe nenávisti nad láskou.

Ondrejovo konanie akoby demonštrovalo charakteristiku a silu lásky a nenávisti, ktorú opísal Baruch Spinoza vo svojej *Etike* v kapitole *O pôvode a prirodzenosti afektov*: „...ten, kto miluje, nevyhnutne sa usiluje mať vec, ktorú miluje, a zachovať si ju. A naopak ten, kto nenávidí, usiluje sa odstrániť a zničiť vec, ktorú nenávidí.“¹¹ Ondrejova nenávisť bola silnejšia než láska, čo napokon v bu-

¹¹ SPINOZA, Baruch: *Etika*. Preložil Július Špaňár. Pravda: Bratislava, 1986, s. 175.

dúcnosti demonštruje úroveň jeho správania ku svojej manželke Katrene.

Suchoňova dramaturgická koncepcia prináša ešte jeden pohľad na problematiku kresťanskej etiky – a to z hľadiska detailného pohľadu na hriechy hlavných postáv *Krútnavy* – a na zástoj ľudového anonymného kolektívu, ktorý v opere vystupuje ako nositeľ pozitívnych etických princípov, ako kolektívna postava symbolizujúca všeobecnú tendenciu národa žiť v súlade s etickými princípmi danými kresťanstvom.

Inú problematiku z hľadiska kresťanskej etiky prináša druhá Suchoňova opera *Svätopluk*. Spor medzi predstaviteľmi pohanov a raným kresťanstvom, svár o živú obetu by mohol vyzeráť ako efektná operná show, avšak ak zvážime okolnosti *Svätoplukovho* vzniku, pochopíme, že tento svár je nastaveným krivým zrkadlom ateizmu doby a moci, že v atmosfére politických čistiek a fyzickej likvidácie ľudí v päťdesiatych rokoch je komponovanie obrazu pohanských zvyklostí priamym podobenstvom.

Roky sa v hodnotení tohto monumentálneho operného tableau oceňovala Suchoňova schopnosť porozumieť veľkomoravskej problematike a adekvátnymi umeleckými prostriedkami ju zobrazíť. Ešte silnejší a sugestívnejší je Suchoňov obraz moci, ktorá hynie bez dostatočného etického zázemia, a obraz panovníka, ktorý nemôže upevňovať politickými a mocenskými prostriedkami svoj štát bez toho, že by v jeho osobnosti boli harmonicky a organicky spojené kardinálne mravné cnosti: obozretnosť, spravodlivosť, statočnosť a umiernenosť.

Suchoňove dva operné opusy sa dotýkajú rôznych oblastí aplikácie princípov kresťanskej etiky na životnú prax človeka. V oboch prípadoch nastoľujú vo všeobecnej rovine problém vzťahu medzi slobodou a mravným úsilím človeka. Vývoj Štelinovho postoja

v *Krútnave* a jeho reakcia na záverečné rozuzlenie akoby demonštrovali najvyšší stupeň, ktorý môže človek za živa dosiahnuť vo svojom mravnom úsilí – na základe vlastného slobodného rozhodnutia vytvoriť zhodu vôle s povinnosťou. Je to problém, ktorý analyzoval z hľadiska kresťanskej filozofie už Immanuel Kant v *Kritike praktického rozumu* a dospel napríklad k stanovisku: „Konaj tak, aby maxima tvojej vôle vždy mohla byť zároveň princípom všeobecného zákonodarstva“.¹²

Etické poslanstvo opery *Svätopluk* je hudobnodramaticky zobrazené tak na individuálnom osude rozporuplnej vladárskej osobnosti, ktorá ku koncu života dospieva k poznaniu svojich omylov, chce konať v zmysle milosrdenstva a vysloví v prorocktvе varovanie pred nesvornosťou a spoločenským zlom, ako aj na všeobecnejšom probléme uplatnenia zásad kresťanskej etiky pri budovaní štátu. Zo stanoviska kresťanskej etiky ide o problém vzťahu štátnej organizácie k princípom všeobecného dobra a ich naplneniu v praxi.

Týmto problémom sa podrobne necelých tridsať rokov pred vznikom *Svätopluka* zaoberal pápež Pius XI v encyklike *Quadragesimo anno* z roku 1931: „Každá spoločenská činnosť je teda podľa svojho pojmu bytostne subsidiárna; má členov sociálneho útvaru podporovať, nesmie ich však nikdy rozbiť alebo do seba pohlcovať“.¹³ V praxi táto myšlienka znamená: Toľko decentralizácie, koľko je možné, a toľko centralizácie, koľko je nevyhnutne potrebné. Toľko vlastnej zodpovednosti pre jednotlivca, koľko je možné, a toľko zodpovednosti prenesenej na väčšie spoločenstvo a na štát, koľko je nutné.

Filozof Arno Anzenbacher z tejto tézy pápeža Pia XI vyvodzuje u-

¹² KANT, Immanuel: *Kritika praktického rozumu*. Preložil Teodor Münz. Bratislava: Spektrum, 1990, s. 52.

¹³ PIUS XI: *Quadragesimo anno*, 1931, s. 79

záver, že pre štát ako taký platí požiadavka čo najrozsiahlejšej federalizácie.¹⁴ Táto myšlienka nepriamo korešponduje so spoločenským poslanstvom opery *Svätopluk*, ktorá už od čias svojho vzniku je pokladaná za dielo, v ktorom Suchoň vyjadril umeleckým obrazom svoj postoj k štátoprávnemu problému, hoci každá doba si toto poslanstvo vykladala podľa konkrétnej a politickej situácie.

Štát bez etických základov a bez úcty k hlbším duchovným a kultúrnym hodnotám stráca svoje vnútorné opodstatnenie a oslabuje sa aj z vonkajšieho hľadiska. Kráľ Svätopluk k tomuto poznaniu prichádza v hodine svojho odchodu zo sveta – nie preto, aby si aspoň posledným cnostným činom zabezpečil posmrtnú blaženosť, ale preto, že ako panovník cíti zodpovednosť za budúcnosť svojho národa a štátu, čím oveľa intenzívnejšie anticipuje obraz moderného politika so všetkými protirečeniami, než napríklad eventuálnym demonštratívnym príklonom ku kresťanstvu v posledných chvíľach pozemskej púti.

Estetické a etické v Suchoňovej opernej tvorbe vytvára organický a umelecky logický celok. Suchoň však nikdy nezamieňa umelecké parametre za mimoumelecké, napríklad aj etické. Vkus a vyhranená kompozičná poetika mu nedovolila, aby jeho umelecká výpoveď skĺzla na úroveň plagátu. Naopak. Estetická funkcia uňho úzko súvisí s mimoestetickými funkciami, medzi ktoré možno zaradiť aj etickú.

Intenzita konkrétneho štruktúrovania umeleckého materiálu k sebe pripútava celý rad mimoestetických funkcií. Hodnota umeleckého stvárnenia tieto mimoestetické funkcie dynamizuje tak, že ich poslanstvo pre vnímateľa vyznieva v organickej jednote s estetickou funkciou a napomáha vytvárať dojem architektonickej aj obsa-

¹⁴ ANZENBACHER, Arno: *Úvod do filozofie*. Do češtiny preložil Karel Šprunk. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991, s. 258.

hovej jednoty operného diela.¹⁵ Z tohto hľadiska je kategória etiky a vyhranené sociálne cítenie v Suchoňovom diele najvýraznejším spolučiniteľom výslednej estetickej hodnoty diela.

Posolstvo kresťanskej etiky sa tak stáva dynamizujúcim činiteľom umeleckého diela – o to významnejším, že ateizmus moci sa usiloval z neho mnohé eliminovať a oslabiť. Napriek tomu sa u oboch diel, hlavne u *Krútnavy*, podarilo v inscenačnej praxi presadiť ten tvar, ktorý prináša konzekventnejšie pritakanie princípom kresťanskej etiky.

K PREMIÉRE BENEŠOVEJ OPERY THE PLAYERS

Cesta Benešovej opery *The Players* na námet zo Shakespeareovho *Hamleta* na javisko bola zdĺhavá. Autor dielo napísal už v roku 1994, ale jej svetová premiéra sa konala v Kolíne nad Rýnom 26. mája 2002. Siahnuť po opernej novinke v nemeckých kontextoch menej známeho tvorca vyžadovalo veľkú dramaturgickú odvahu. Tá, žiaľ, chýba naším operným súborom.

Beneš si pre svoje opery vyberá literárne námety. Ich autentický text chápe ako východisko. Libreto potom vzniká výberom vhodných blokov, ktoré potom spája ako dramatickú koláž. Libreto opery *The Players* vzniklo nielen z textu Shakespeareovho originálu, ale aj talianskeho, francúzskeho, nemeckého a latinského prekladu tragédie. Beneš vychádzal z prekladov romantických básnikov (Giulio Carcano, Francois-Victor Hugo, August Wilhelm Schlegel), závereč-

¹⁵ Túto problematiku hlbšie rozpracoval MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Vydal František Borový. 1936.

né slová opery si nechal preložiť do latinčiny (Alexandra Mallá). Akoby preklady symbolizovali hlavné oblasti klasickej opery (taliansku, francúzsku a nemeckú).

Hoci Beneš volí romantické preklady a samotná literárna predloha je dielo, ktorým sa opájali romantici, netvorí romantizujúcu operu. Už názov *The Players* (Herci ale aj Hráči) naznačuje, že ide o do určitej miery dekonštrukčný pohľad na romantizujúcu interpretáciu Hamleta. Intertextuálny charakter libreta však nemá charakter postmodernej deformácie alebo dekonštrukcie. Beneš kombinuje čiastočne postmoderný prvok (intertextualitu) s klasickým dramaturgickým videním. Jeho opera sa spôsobom výstavby libreta čo najviac približuje dramatickej štruktúre Shakespeareovho chef d'oeuvre.

Beneš komponuje v *The Players* dramaticky zvnútornenú hudbu. Špeciálny dôraz kladie na vyváženie dramatického, reflexívneho a lyrického princípu. Štýlovo Benešova dramatická hudba vyrastá z odkazu serializmu. Hudba nezobrazuje psychické motivácie hrdinov, skôr sa usiluje zvečniť okamih, ktorý reflektuje vždy akoby z dvoch pozícií – rozprávača i hrdinu. U oboch však uplatňuje určitý estetický odstup. Estetický odstup je, pravda, aj vec témy. Už názov opery (nie *Hamlet*, ale *The Players*) naznačuje, že moment hry je pre hudobnodramatickú koncepciu opery veľmi dôležitý. Hra sa tu chápe ako princíp, ktorý dáva štruktúru a zmysel životu a vzťahom medzi ľuďmi. Preto sú v centre opery hráči nielen ako účastníci hry, ale aj ako ľudia, čo sa vyrovnávajú s neetickým prekročením pravidiel hry. Od tohto pohľadu sa odvíja dramaturgicky centrálné umiestnenie výstupu s hercami. Jeho mimoriadna dramaturgická účinnosť spočíva v tom, že ako najviac štylizovaný výstup najviac odкрýva pravdu.

Hra ako princíp vychádzajúci z dodržiavania pravidiel vo význa-

movej štruktúre Benešovej opery nepriamo odpovedá aj na otázku, či princípy postmoderny rušia jednotu umeleckého diela – a či sa tvorcovia i vnímatelia majú tejto jednoty vzdať. Beneš na túto otázku odpovedá záporne.

Mimoriadne nároky kladie partitúra opery na spevákov. Očakáva sa od nich vokálna precíznosť, ale aj výrazová priebojnosť a celková estetika vokálneho prejavu. V opere *The Players* Beneš hľadá možnosti súčasnej opery, ktoré vychádzajú z tradícií opernej dramaturgie 20. storočia, sám sa vyznáva zo svojho vzťahu k Janáčkovi a Bergovi.

Kolínsky operný súbor našťudoval svetovú premiéru diela na vynikajúcej interpretačnej úrovni. Osem spevákov, prevažne príslušníkov mladej generácie, pripravilo vokálne party svojich postáv s pochopením ich hlbšej dimenzie. Tento hlbší rozmer dal predovšetkým postave Hamleta Miljenko Turk, barytonista so schopnosťou lyricky znútorneného, ale aj dramaticky členitejšieho prejavu. Naštudovaniu dal presnosť a postave presvedčivú osciláciu medzi vnútornou silou a rozpoltenosťou. Basista Samuel Youn stvárnil Claudia ako chladného mocenského kalkulátora, nie ako démonicky zlú postavu. Vokálne ho stvárnil sýtym, nosným hlasovým materiálom, výrazovo s presným (nie prehnaným) dávkovaním negatívnych emócií. Oféliu nastudovala Insun Min jasným, svietivým sopránom ako éterickú, priam anjelskú bytosť. Joslyn Rechter ako Gertrúda zaujala farbou i plasticnosťou svojho altového hlasu. Na výbornej úrovni boli naštudované i ďalšie postavy. Stvárnil ich sopranistka Banu Böke, tenoristi Christian Baumgärtel a Hauke Möller, basista Karl Huml. Každý spevák stvárnil viacero postáv. Okrem týchto postáv v opere vystupujú dve činoherné postavy (Režisér a Herec). Stvárnil ich Volker Niederfahrenheit a Athol Farmer.

Hudobne operu našťudoval Johannes Stert. Precíznosť našťudo-

vania sa stretla s výrazovou silou, reflexívnosťou i zvláštnym lyrizmom. Predovšetkým však dirigent náročnú súhru vokalistov i inštrumentalistov preklenul ako samozrejmosť, takže divák sa mohol plne sústrediť na hudobný a dramatický význam.

Režisér Christian Schuller našťudoval operu tak, aby každý jasne a zreteľne pochopil ktorú postavu herec v danej chvíli predstavuje. Opera sa začína ako výber hercov, takže divákovi sa zverejní, kto hrá ktoré postavy. Do výstupu hercov sa opera vyvíja ako operná skúška. Hrá sa v stroho koncipovanom priestore, ktorý symbolizuje skúšobnú miestnosť s obrovským nápisom zakazujúcim fajčenie. Od výstupu hercov sa scéna otvorí, vznikne veľký divadelný priestor a opera pokračuje ťažko ako ozajstná opera. Herectvo všetkých zúčastnených je expresívne, avšak uplatňuje i určitý estetický odstup, ktorý tak vytvára paralelu k estetickému odstupu uplatnenému v hudbe opery.

Už v prvých výstupoch opery režisér v súlade s hudobnodramatickou koncepciou skladateľa poukazuje na skutočnosť, že Hamlet je iný než ľudia, ktorí ho obklopujú. Túto myšlienku v inscenácii ešte niekoľkokrát zvýrazní, na určitých miestach priam postupmi absurdného divadla napr. vo výstupoch hrobárov, ktorí tu majú ráz klaunov (jedného z nich stvárňuje žena). Klaun preruší kopanie hrobu a neuveriteľne dlho močí. Sugestívne portréty priniesol režisér v postavách Ofélie, Gertrúdy a Claudia.

Prvá časť so vstupmi režiséra sa odohráva v civilných šatách, pre divadlo na divadle pripravil kostýmový výtvarník historizujúce ošatenie s prvkami priam kráľovskej nádhery. Kostýmový výtvarník Ulrich Schulz našiel veľmi účinný interval medzi kostýmovým minimalizmom (civilné strohé ošatenie) a kostýmovou okázalosťou. Scéna Jensa Kiliana má spočiatku črty shakespearovskej scénografie s dominantnou javiskovou stavbou s niekoľkými symetricky u-

miestnenými otvormi a užším priestorom pre hereckú akciu pred touto stavbou. Po výstupe hercov však táto stavba padá a otvorí sa široký priestor príznačný pre moderné divadlo. Hrá sa s minimom kulís a scénografických prvkov. Významnú atmosférotvornú i symbolicky imaginatívnu funkciu má hra so svetlom (Manfred Voss).

Kolínska inscenácia Benešovej opery má mimoriadny význam nielen z hľadiska prezentácie súčasnej slovenskej opery v zahraničí. Apelatívne by mala pôsobiť predovšetkým na našu opernú dramaturgiu, ktorá sa už trinásť sezón novej tvorbe vyhýba. Kvalitami hudobného naštudovania i inscenačných postupov možno naozaj hovoriť o mimoriadnom umeleckom čine.

OPERA V ALTERNATÍVNOM DIVADLE

Súčasnú alternatívne divadlo smeruje k multimedialnosti. Prejavuje sa okrem iného v tom, že tento typ divadla pôsobí dostredivo aj na také divadelné druhy a žánre, ktoré vo svojej „klasickej“ podobe nevykazujú afinitu k alternatívnemu divadlu. Týka sa to napríklad opery. Štyri nové tituly uviedlo v posledných dvoch rokoch Združenie pre súčasnú operu v priestoroch Divadla Stoka. V sezóne 2000/2001 tu mala v jeden večer premiéru dvojica opier *Údel* Martina Burlasa a *Smrť v kuchyni* Lubomíra Burgra (17. 12. 2000). V nasledujúcej sezóne v tom istom divadle uviedli ďalšie dve opery – *Posledný let* od Marka Piačeka a *John King* od Daniela Mateja. Každý z titulov sa hral samostatne. V dňoch 14. – 16. decembra 2001 v rámci 12. ročníka festivalu Večery novej hudby uviedli všetky štyri opery. Piačekovu a Matejovu ako premiéry (14. 12. a 15. 12.) Burlasovu a Burgru ako reprízy.

Operný kritik by mal v prvom rade dať odpoveď na otázku, či šty-

ri nové tituly reprezentujú naozaj operný žánr. Na prvý pohľad ide o spojenie poetiky postmoderného absurdného divadla s výraznou, naživo interpretovanou scénickou hudbou. V rámci štruktúry diel sa stretneme tak s hovoriacim, ako aj spievajúcim hercom, ba aj s hercom vyjadrujúcim sa prostriedkami pohybového divadla. V určitých výstupoch sa slovo púšťa z nahrávky a herci k nemu na javisku vytvárajú nemohru. V opere spievané slovo väčšinou reprezentuje hovorené slovo. Tu však spev najčastejšie poukazuje na banalitu, absurdnosť, idealistickosť, vysokú mieru štylizovanosti. V určitých prípadoch spievané slovo mieri k paródii, v iných ironicky, v ďalších s typicky postmoderným úsmevom komentuje východisko, a tým je „ozajstná“ opera, teda tá, ktorá sa hrá v ozajstnom opernom divadle. Popri spievanom slove sa v operách vyskytovalo i hovorené slovo. A spev sa od neho odčleňoval ako čosi zvláštne, nezvyčajné, pitoreskné, čo umocňuje pocit absurdity.

Pre všetky štyri opery bolo príznačné, že tvorcovia vyjadrujú svoj odstup od témy a zároveň ironickým pousmiatím sa, alebo aj tvrdým výsmechom dávajú najavo nadhľad, avšak nie nadhľad ironika stojaceho „absolútne nad vecou“. Je to nadhľad podstatne menej autoritatívnejší.

Ak by sme sa mali pokúsiť tento nadhľad charakterizovať, u Piačeka je to nadhľad nad významnou, ba kľúčovou historickou osobnosťou (Milan Rastislav Štefánik) spojený s pokusom jej radikálneho odmýtizovania. U Mateja je to nadhľad nad operou ako divadelným a hudobným žánrom, jeho opera je totiž dôsledná a do dôsledkov uskutočnená paródia na operu. U Burlasa je to nadhľad nad spojením „vysokého“ a „nízkeho“ s ich relativizáciou. A Burgr sa pokúša z takej perspektívy reflektovať banalitu všedného dňa a obyčajného človeka s bytostne dôležitým aspektom – vzťahom k žene.

Z nadvhľadu hovoria teda jednotlivé umelecké texty o rozličných námetoch z historického, „ozajstného“ alebo umelo vytvoreného života. Ak však otázku obrátíme – a opýtame sa: Čo vidíme prostredníctvom týchto diel? – dostaneme sa späť k opere. Každý zo štyroch tvorcov i s príslušným inscenačným tímom určitým spôsobom o opere hovorí, s operou polemizuje, operu paroduje, ironizuje, banalizuje atď. Každý iným spôsobom spojil nespojiteľné – štylizovanú inscenačnú poetiku opery s radikálne iným spôsobom štylizovanou poetikou súčasného absurdného divadla. Akoby sa poetiky týchto dvoch druhov divadiel od seba vzdďaľovali len zdanlivo a kde-si v značnej vzdialenosti by predsa len došlo k ich prieniku. A z tohto bodu, každý po svojom, budujú svoju koncepciu spojenia hudby a absurdného divadla.

Hoci ich poetiky aj ich myšlienkové a koncepčné východiská sa v mnohých ohľadoch odlišujú, jedna vec je pre nich spoločná. Je to snaha vyhnúť sa tradičnej opernej „názornosti“ spojenej s konvencionalizovaným vyjadrovacím slovníkom. Táto snaha však vo väčšine prípadov vyúsťuje do nových podôb názornosti a nových konvencií v hudobnom vyjadrovaní sa. Jedna z podôb odklonu od tradičných konvencií sa prejavuje úsilím vyhnúť sa psychologizovaniu, hoci túto požiadavku nemožno „do života“ uviesť v absolútnom, ale iba v relatívnom zmysle. Odtiaľ pramení eliminácia citového a náladového a zároveň zámerná rezignácia pri tvorbe postáv na zobrazenie plastických, do detailov vykreslených typov a charakterov. Jednotlivé postavy tu vystupujú sťa emblémy všeobecných vlastností alebo ako „krčce“ zdôrazňujúce jediný, značne expresívny, životný okamih. Odpsychologizovanie vyúsťilo iným spôsobom do tvorby hudby a iným do poetiky inscenácií. V hudbe sa prejavilo u všetkých štyroch autorov maximálnou snahou o úspornosť, jednoduchosť, triezvosť, vecnosť, ba až strohosť hudobného

vyjadrenia. V niektorých prípadoch vyúsťil tento typ hudby až do „primitívne nekonečného“ opakovania určitých minimalistických modelov, čo však mohlo mať hlbší význam, u Burlasa tento kompozičný postup pravdepodobne korešpondoval so zobrazením životných stereotypov a vôbec nudného života, u Burgra zasa s ubíjajúcim rozmerom primitívneho panelákového života bez inšpirácie a akéhokoľvek duchovného vzletu. V inscenačných parametroch, naopak, viedlo odpsychologizovanie k bujarému javiskovému tvaru, v ktorom prišli k slovu mnohé loci communes z výrazových divadelných prostriedkov divadla Stoka, mnohé neočakávané riešenia, absurdity, persiflážne a parodické postupy.

Pozrime sa teraz na metamorfózy poetiky inscenačného tvaru štyroch nových operných opusov. Ústrednou témou Piačekovej opery je osobnosť Štefánik. Libretisti -filozof a básnik Egon Bondy a Elena Kmeťová – sa ho pokúsili odmytizovať. Text vychádza z autentických historických prameňov. Nepredstavuje ho ako suverénneho generála a politika, vizionára. Naopak. Vidíme pred sebou romantického rojka, v určitých životných situáciách až detsky naivného, nerozhodného a rozpačitého.

Obraz Štefánika na javisku v súlade s libretom i jeho zhudobnením nemá nič spoločné s realistickou historickou operou. Text v podstate neprináša vzťahy medzi postavami prostredníctvom dialógov a ďalších interakcií medzi postavami. Jednotlivé výstupy sú komponované ako kapitoly zo Štefánikovho života. Predstavujú ho ako vedca, politika, vojaka, milenca, diplomata, cestovateľa a pod. Celkový pohľad na osobnosť spoluzakladateľa česko-slovenského štátu je plný irónie a skepsy. Zodpovedá to skeptickým názorom Egona Bondyho na vzťah „obyčajných“ ľudí k svojej politickej reprezentácii.

Slávny filozof už vo viacerých svojich spisoch naznačil odstup,

rozčarovanie, ba znechutenie z politiky. Nie azda iba z konkrétnej politiky, ale z akejkoľvek angažovanosti za akúkoľvek politickú doktrínu, o konkrétnom vzťahu ku krokom politikov v praxi ani nehovoriac. Teda veľká a zaujímavá téma, ktorá by mohla nájsť adekvátne pôsobivé javiskové vyjadrenie.

V inscenácii Piačekovej opery ju najvýraznejšie predstavuje kontrast medzi chórom (že by akýsi pozostatok antického chóru v postmodernej opere inscenovanej v alternatívnom divadle?) a osobnosťou slávneho generála a politika. Zbor osciluje medzi angažovanosťou, ktorá svojou strojenou horlivosťou pripomína pionierske akadémie pri príležitosti osláv Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie a medzi nezáujmom vyjadreným letargiou, blazeovanosťou a ignorantstvom. Zmeny postoja zboru na jednej strane verne symbolizujú metamorfózy vzťahu slovenskej a českej verejnosti k Štefánikovej osobnosti, na druhej strane však spôsobom javiskového riešenia vzbudzujú, najmä prostredníctvom asociácií na bývalé pionierske akadémie s kolektívnou recitáciou, dojem trápnosti.

S rovnakým pocitom možno prijať výstupy, v ktorých predstaviteľ Štefánika (Stanislav Beňačka) máva rukami, pokúšajúc sa tým symbolizovať generálov vzťah k aeronautike a jeho osudové vyústenie. Aj súvislosti Štefánikovho talianskeho ľúbostného vzplanutia boli zobrazené ako paródia, hoci ľúbezným spôsobom (Monika Čertezni). Parodovať totiž možno predovšetkým to, čo je aktuálne a viacmenej permanentne prítomné v novodobej mýtotvorbe. Z tohto hľadiska je osobnosť generála Štefánika problematická, pretože s výnimkou obdobia prvej republiky bol jeho kult potláčaný a ani v posledných dvanástich rokoch sa jeho osobnosť nedostala do povedomia verejnosti (zostala zatienená aktuálnymi politickými problémami) v takej miere a intenzite, aby sa dalo hovoriť o kulte, ktorý možno parodovať, poukazovať na jeho absurdné stránky a pod.

Posledný let je viac pásmom než operou, viac pitoresknou akadémiou, než divadlom, hoci postmoderným a alternatívnym. Tento dojem ešte umocňuje skutočnosť, že jeden z dvoch predstaviteľov Štefánika, herec František Kovár, číta výroky generála z hárku papiera.

Piačekova hudba však vychádza z opernej tradície. Štýlovo má blízko k otcovi minimalizmu Philipovi Glassovi, ktorý v hudbe svojich opier vedel umne vypreparovať z klasicko-romantického operného odkazu základné výrazové a významové archetypy a s nimi pracovať ako so základnými semiotickými konštantami. Glassova i Piačekova hudba majú spoločné i to, že obe sú zbavené psychologickkej drobnokresby, lokálneho koloritu, národných idiémov a pod. Vyjadrujú sa pomocou čo najuniverzálnejších hudobných znakov.

Opera *Posledný let* nastoľuje okrem iného otázku, či ju môžeme posudzovať na základe „doslovnej“ predstavy, ktorú asociuje jej značne smiešny a miestami tak trocha trápny javiskový tvar, alebo či táto trápnosť je symbolický zámer, či bezprostredné kauzálne vzťahy medzi inscenáciou a psychickým prežívaním vnímateľa nevedú aj k problematickému hodnoteniu myšlienky a posolstva diela. Inou, ešte závažnejšou otázkou je, či nad hodnotou pokusu o parodistické videnie významnej historickej postavy vyrastá aj estetická a umelecká hodnota. Na túto otázku dá definitívnu odpoveď recepcia diela a dlhší časový odstup. Dnes, z hľadiska racionálneho videnia pokusu o operu v spojení s poetikou alternatívneho divadla, sa k tejto otázke vyjadrím záporne. Príčina tejto skepsy okrem iného spočíva v dôvodoch, ktoré boli už veľakrát formulované ako výhrady voči iným dielam príbuznej kategórie. Ide o prílišné vyjadrovanie sa v štýle á la thèse. To však nič nemení na fakte, že Piaček si nezvolil tzv. cestu ľahšieho odporu, pokúsil sa odkryť doteraz pre persiflovanie viacmenej nevhodnú tému – a prostredníctvom pohľadu na banalitu v živote veľkej osobnosti nastolil nepriamo otázku jej

hodnotenia bez ideologizácie, nekritickej glorifikácie a tabuizácie.

Matejova opera *John King* je svojimi myšlienkovými východiskami viac zakotvená v dejinách operného žánru. Autor jej dal podtitul „ballad opera“, čím dáva jasne najavo, že sa pokúša hľadať interval medzi starou, parodickou ballad operou z 18. storočia, ktorá vznikla ako reakcia na vyumelkovanosť a artifiálnosť talianskej neapolskej opery serie, a jej podobou vychádzajúcou zo skúseností s tristoročným vývinom opery. V ballad opere (termín by sme mohli preložiť ako „piesňová opera“) sa striedajú zľudovené popevky a pouličné a jarmočné pesničky s hudobno-intonačným spektrom vychádzajúcim z talianskej opery serie, najmä z jej najznámejších a najpopulárnejších árií. K tomu pristupujú hovorené dialógy. Ballad opera bola divadlom pre najširšie sociálne vrstvy publika. Základom poetiky tohto útvaru je persifláž, posilňujúca celkové kritické, satirické, ironické a ostro parodujúce ostrie ballad opery. Najslávnejšou, v dejinách opery často citovanou ballad operou, je Gayova a Pepuschova *Žobrácka opera z roku 1728 (The Beggar's Opera)*.

Drsnosť výsmechu, ktorý Matej so svojimi libretistami (Zuzana Piussi a Ľubomír Burgr) prináša, je silná a dotýka sa takmer všetkých parametrov opery ako žánru. Nič nie je ušetrené od ostro kontúrovaného satirického a ironického videnia: základné operné konvencie, spôsoby a maniere operných spevákov, balet a tanec v opere, interpretačné zvyklosti. Skladateľ a libretisti rozkladajú operu ako žáner na jednotlivé segmenty a každý z nich podrobujú bezškrupulóznemu výsmechu. Základom tejto persiflážnej poetiky je reflexia opernej vznešenosti prostredníctvom čo najväčšej možnej banality. Hneď v úvodnom výstupe hovorí jedna z postáv: „Nechcem teraz počuť žiadny životný príbeh.“ To platí i pre Matejovu operu. Nemá ambíciu prinášať príbeh či životný príbeh,

jeho rozvíjanie, nechce budovať zápletku a rozuzľovať ju. Príbeh tejto opery je metapríbeh. Na základe skečov, neočakávaných scénok plných absurdity a tvrdého výsmechu vyslovujú skladateľ a jeho libretisti svoje poslanstvo o potrebe humoru, o potrebe irónie a satiry, o tom, že v ničom medzi nebom a zemou netreba petrifikovať vážnosť a vznešenosť, ale každý vážny jav nášho života má mať aj svoju odvrátenú stránku.

Autori i inscenátori ballad opery *John King* koncipovali svoje dielo v duchu postmodernizmu. Divákovi predostierajú otvorenú, neiluzívnu hru. Nesnažia sa mu zatajiť, že mu pripravili prechádzku intonáciami z rôznych opier. Hudba ballad opery totiž využíva hudbu slávnych opier minulosti, ich intonačné spektrum, s ktorým skladateľ pracuje ako s recyklovaným materiálom, určujú výrazovú atmosféru jednotlivých hudobných čísiel opery. Intonačné subštruktúry z iných opier autor využíva i v recitatívoch, ktoré kombinuje s hovoreným slovom. Práve tu, v striedaní hovorených a recitatívne spievaných replík dialógu, sa najostrejšie a z parodického hľadiska najúčinnnejšie konfrontujú poetiky opery a absurdného či noherného divadla. Predovšetkým autor hudby, autori libreta Zuzana Piussi a Ľubomír Burgr, ktorý bol aj režisérom inscenácie, našli spoločný uhol pohľadu na to, čo treba zosmiešňovať a spoločnú reč v príkrosti satiry.

Skratkovitosť, absurdnosť, nelogickosť, diskontinuitu jednotlivých výstupov opery môžeme uviesť do súladu s poetikou postmoderného divadla, ktoré viac než na diskurzívny rozum a racionálne pravidlá indukcie a dedukcie sa obracia na imaginatívny rozum. Odklon od vznešených operných polôh, tradične symbolizujúcich vznešené polohy ľudského ducha nemusí znamenať, že by tvorcovia ballad opery *John King* na ne rezignovali. V konečnom dôsledku, v hĺbkovom prečítaní posolstva krutého výsmechu, sa môžu spri-

tomniť nepriamou cestou. Rozhodne ale iba nepriamou, pretože celkový tvar, štruktúra i znakovosť ballad opery smeruje k typickej postmodernej antiideologickosti: tvorcovia nechcú vyslovovať žiadne poznania, žiadne etické či umelecké maximy, žiadne posolstvá.

A tak pred vnímateľom defilujú vo voľne asociatívnom priradovaní výstupy spájajúce banalitu a surreality, dementnosť a zveličenie, vulgárnosť a hravosť. Operná speváčka (Helga Bachová) leží vo vani a mydlí sa, dve dievčatká a chlapec (zobrazujú ich dospelí herci), sa učia fajčiť, chlapec neskôr začne cikať a dievčatká s údivom, ktorý prechádza do výsmechu, túto činnosť pozorujú, dievčatko nájde na ulici živú hlavu bez tela a skamaráti sa s ňou, hlavu bez tela sprevádza hudobne Matejom prevzatý (recyklovaný) Wagnerov tristanovský motív. Opitá žena (sugestívne stvárnená Zuzanou Piussi) hovorí dvom hudobníkom banality zo svojho bezcieľného života, ponáška na vznešenú barokovú hudobnú polyfóniu zaznie pri stretnutí speváčky a zahraničného turistu v bratislavskom Sade Janka Kráľa. Ich komunikácia vyústi do árie Kráľovnej noci z Mozartovej *Čarovnej flauty*, ktorú interpretujú ako duet sopránu (transponovaného oproti Mozartovmu zápisu o kvartu nižšie) a basu. Tento duet vrcholí príchodom zriadenca na javisko, prináša – ako odmenu za „krásny spev“ – darčekový kôš, neskôr z neho ukradne bonboniéru. Mladá žena (s naivistickým espirotom ju stvárňuje Monika Čertezni) túži po krásavcovi, jej kolega, schopný tanečník, ale malý vzrastom, zostane na vedľajšej koľaji. Iná mladá žena rekapituluje svoj život, úmrtie člena rodiny a vzťah k sestre, zrazu – akoby nič – z jej úst vyjde do neba volajúci vulgárny výraz. Jednotlivé výstupy nemajú jeden na druhý žiadne vnútorné a umelecky logické väzby. Možno sa s nimi hrať ako s kúskami puzzle.

To isté platí pre hudbu. Matej tu nastolil celý rad intertextuál-

ných väzieb. Bloky jeho hudby vychádzajú z citácií kompozícií iných autorov (Händel, Mozart, Wagner, Suchoň, Berg). Matejova hudba dostáva svoj parodický a ironický význam práve prostredníctvom konštituovania jej vzťahu k východiskovým kompozíciám alebo ich častiam. Matej doviedol princípy postmodernej do dôsledkov, viac než tvoriť „nové“ chce kombinovať, parodovať „staré“, jestvujúce. Na hudbu ballad opery nemožno aplikovať klasické kategórie novosti a originality. Nové je iba funkčné využitie jestvujúcej hudby. Relativizuje sa tým kontextový zmysel a dramatický účink opernej hudby, jej podiel na kolorite a atmosfére prostredia, na tvorbe charakterov hrdinov a na zobrazení ich vnútorného života. A opäť nepriamo nastoľuje Matej otázky: Ako ďaleko možno v postmoderne ísť cestou kombinovania jestvujúceho a utlmenia autorovej individuality? Nie je táto paródia na „klasickú“ operu aj nepriamou paródiou (v duchu postmodernej) na postmodernu?

Martin Burlas je autor opery *Údel*. Dielo má komorný ráz. Možno je príbehom jedného života a možno je príbehom o ľudskom živote všeobecne. Vláda v nej maximálna odosobnenosť. Iba gesto dirigenta svojou akademickou vznešenosťou vytvára protiklad celkovej ničotnosti a malosti príbehu i zámernému primitivizmu hudby. Niekoľko trefných citátov z Wittgensteina rámcuje kontrolovaný a prísne sledovaný príchod a odchod hudobníkov na scénu (kontrolóra či vrátnika s kamennou tvárou stelesnil Laco Kerata). Hrdina sa uštvie na stacionárnom bicykli k smrti. Prídu zdravotné sestričky, ich pokus o jeho záchranu je chabý. O jeden ľudský život menej. Tajomným rozmerom zahalený operný znak dáva čosi tušiť o ľudskom údele naplnenom uponáhľanosťou, aktivitou, ktorá sa však bez vlastného hlbšieho zmyslu stáva len bezcieľným a nezmyselným stereotypom. To všetko sprevádza nanajvýš vážna tvár. Autor nikde v hudbe, texte a inscenačných prostriedkoch nežmurkne na obe-

censtvo, aby nezabudlo na odstup a individuálny uhol pohľadu na dielko, ktoré má podtitul „prvá masochistická opera“.

Burlasova hudba je súčasťou symbolického znázornenia stereotypu, jednotvárnosti, možno až nudy. Opakovanie jednoduchých modelov a ich elementárne variačné obmeny tento pocit z hudby u-tvrďuje. Takisto rezignácia na výrazovú diferencovanosť, jeden zo základných predpokladov opernej hudby, robí Burlasovu operu zvláštnu a odosobnenú. Na druhej strane citáty z Wittgensteina mali v rámci štruktúry diela vtipné a duchaplné umiestnenie. Burlas, podobne ako Piaček, rezignoval na dialogický charakter opery, na rozdiel od Piačeka však Wittgensteinove poznámky a maximy svojím umiestnením v dramaturgii diela tento dialogický charakter aspoň čiastočne supľujú, zatiaľ čo Piaček vo svojom diele smeroval skôr k pásnu.

Svojrázna poetika diela sa vyznačovala jednotou a autenticitou kompozičnej a inscenačnej podoby, pretože skladateľ si sám operu režíroval.

Viac významových vrstiev a podnetov pre výklad prináša Burgrova opera *Smrť v kuchyni*. Má podtitul „prvá bulímistická opera“. Burgr sa v tomto diele pokúsil o prenesenie princípov autorského divadla do sféry opery. Zdanlivo ide o nezlučiteľné veci. Tvorcom „*Smrti v kuchyni*“ sa však toto prenesenie princípov podarilo. Spiritus agens tejto inscenácie, Ľubomír Burgr, o tom hovorí: „Zaujímam sa skôr proces vzniku opery, keď na začiatku niet ničoho a herci spolu so spevákmi vstupujú do tvorby inscenácie, ktorá je autorská.“ *Smrť v kuchyni* je operou o prízemnosti povalačského života v akomsi paneláku, o životných stereotypoch, o únave, ktorá nastáva vo vzťahoch medzi ľuďmi, o živote bez ambícií a ideálov, respektíve o živote, kde hlavné ambície a ideály smerujú k naplneniu elementárnych túžob a pudov.

Za banalitou, ktorá je v Burgrovej opere stvárnená realisticky absurdne, sa však otvára priestor na riešenie závažnejších otázok – k tým patrí, napríklad, hľadanie osudovej ženy. Jej metamorfózy v opere idú od obrazu znechutenej a primitívnej ženy, ktorá sa zaujíma len o stupídny telefonický rozhovor s kamarátkou a o varenie kapusty, (so svojím manželom stratili schopnosť akejkoľvek vecnej či zmysluplnej komunikácie), cez obraz prostitútky či sexuálne neviazanej ženy, až po obraz akejsi femme fatale, ktorá je schopná muža stiahnuť do temnôt a hlbín. Opera sa totiž končí citáciou árie z Dvořákovy *Rusalky*: *Proč volal jsi mne v náruč svou*. Spieva ju Lenka Brázdilíková.

Je zaujímavé, ako záver opery, citácia z diela klasika, ktorá okrem iného pôsobí ako kontrast oproti malosti deja a jednoduchosti hudby, môže zmeniť chápanie celého posolstva diela. Na premiére *Smrti v kuchyni* na jar 2001 totiž iná interpretka (Mária Henselová) spievala na záver jednu z Mahlerových *Piesní o mŕtvych deťoch*. Uprostred výstupu symbolizujúceho malosť bezambiciózneho a bezcieľneho života priniesu maličké dieťa, ktoré chová v škatuli od topánok. Pripomenutie smrti dieťaťa v záverečnej piesni tematizuje celkom iné vrstvy v posolstve opery. Záver tak zostáva otvorený, a práve voľba citovanej hudby určujúcim spôsobom naznačí, ktoré myšlienkové súvislosti chceli tvorcovia na konkrétnom predstavení zvýrazniť. Burgr a jeho kolektív spolupracovníkov tak chápu operu v duchu postmodernizmu ako otvorené dielo. A táto otvorenosť v závere vhodne korešponduje s inou otvorenosťou opery, ktorá vznikla kolektívnou autorskou prácou.

Inscenačná podoba *Smrti v kuchyni* sa zakladala na protiklade naturalistického javiskového stvárnienia (postavy v spodkoch, sli-poch, županoch, erotické vyzliekanie dámskych nohavičiek, konzumácia klobás, ktoré svojou autenticitou šíria v divadle charak-

teristický pach, popíjanie piva, zapnutý televízor atď.) a štylizácie zvukovej podoby (recitatívny i ariózný spev, spev profesionála s operným školením a amatéra, protiklad hovoriacich a spievajúcich postáv, v časti opery sa zvuková podoba – hovorené dialógy – interpretuje zo záznamu a herci k tomu vytvárajú akúsi ilustratívnu nemohru, záverečná „hlboká a vážna“ hudba). Z tohto protikladu rastie aj inscenačná poetika založená na náhlých zvratoch, kontrastoch a na substitúcii opernej vznešenosti banalitou a absurditou.

Zo *Smrti v kuchyni*, podobne ako i z Matejovej opery, bolo cítiť, že jej tvorcovia sú názorovo stmelným tímom.

Z hľadiska podôb inscenačnej poetiky súčasného divadla má spojenie prvkov opernej a scénickej hudby s inscenačnými postupmi postmoderného absurdného divadla význam práve pre hľadanie nových podôb absurdity. Spojením hovorených a spievaných úloh spolu s tanečnými vstupmi sa konštituuje nová originálna a zvláštna divadelná poetika, posilňujúca štýlovú pluralitu, celkovú heterogénnosť diela a jeho svojráznu nadväznosť na predchodcov, v ktorej dominuje myšlienková i estetická diskontinuita. Všetky štyri opery, každá svojím spôsobom, takisto reprezentujú postmoderné úsilie odkláňať sa od jedinej, pevnej štruktúry a od jedinej dominantnej významovosti. Táto tendencia k estetickej a štýlovej pluralite a obsahovej ambivalencii sa v hudbe aj v inscenáciách prejavila najsilnejšie v ironicky a persiflážne reflektovanom eklekticizme. Preto je v štyroch postmoderných operách málo logicky či psychologicky odôvodnených motivácií. Všetličo s všeličím môže byť vymenené, všeličo je tu náhodné a neočakávané. Akoby sa tu modeloval nesúladi medzi životnou skúsenosťou moderného človeka a skúsenosťou, ktorú mu ponúka umenie, čo sa pokúša dávať zmysel a vnútornú podstatu realite.

PRVKY POSTMODERNY, LUDICKOSTI A ABSURDITY V OPERE CIROSTRATUS A V JEJ INSCENÁCII

Opera *Cirostratus* libretistu a režiséra Viliama Klimáčka a skladateľa Slava Solovica, ktorú uviedlo bratislavské divadlo GUnaGU prvýkrát dňa 25. januára 2003, je typom hudobno-divadelného útvaru, ktorý vychádza z poetiky postmoderného divadla. Nejde o operu v pravom zmysle slova, pretože jedným zo základných predpokladov opery, vrátane modernej opery, je umelecký spev, uplatňujúci vokálnu poetiku, resp. štylizáciu hlasových prostriedkov prostredníctvom umenia špeciálne školeného speváka. K opere však *Cirostratus* smeruje spôsobom dialógu s operným žánrom aj spôsobom jeho narúšania. *Cirostratus* reaguje ako opus aj ako inscenácia na hlavné charakteristické prvky, ktoré vymedzujú operný žánr: spievajúci herec, hudba, ktorá korešponduje s dejom aj s citovými stavmi hrdinov, spôsob výstavby operných výstupov, vzťah recitatívnych a arióznych hudobnodramatických prostriedkov, oproti činohre statickejšie herectvo a podobne. Týmto umeleckým reflektovaním žánru namiesto jeho naplnenia vytvára dielo aj jeho inscenácia typickú postmodernú situáciu, v ktorej dominuje pluralita, heterogénnosť a diskontinuita. V tomto prípade ide o pluralitu a heterogénnosť intonačných vrstiev a hudobno-sémantických prostriedkov, ktoré poukazujú nielen na výrazovú a významovú sféru opery, ale aj na muzikál, operetu, modernú populárnu hudbu, filmovú a scénickú hudbu, a o diskontinuitu vymedzenú voči historickému vývinu operného žánru. Tento postmoderný eklekticizmus nemá vážnu tvár, ale prináša iróniu, hravosť a zdôrazňuje absurditu.

Jedným z charakteristických znakov postmodernizmu je odstup

od logocentrizmu. V *Cirostratovi* sa tento prístup prejavil ako určitá rezignácia na príbeh a jeho dramatickú výstavbu. Namiesto nej sa pred očami diváka odvíja voľný sled výstupov, v ktorých dominujú spojenia na základe voľnej asociatívnosti a tie zasa zdôrazňujú hravosť a absurditu. Niekedy sú založené na kontraste opernej vznešlosti a vážnosti a každodennej banality. Tam, kde dominuje tento kontrast, opera umocňuje postupy absurdného divadla. Iné výstupy však Solovic buduje ako čisto operné. Patrí k nim napr. ária zomierajúceho psa *Na pláňach yorkshirských zelených*, ktorá je parafrázou na predsmrtné árie romantických operných hrdiniek. Už prví recenzenti *Cirostrata* Zora Jaurová, Michaela Mojžišová a Pavol Šuška hodnotili túto áriu ako kľúčový bod diela aj inscenácie.¹⁶ Aj táto dojímavá ária sa však v inscenácii stane rámcom pre zvýraznenie absurdity, pretože Kapitán a Letuška netrpezlivo čakajú na Psov skon s nasadenými hygienickými rukavicami a s igelitovým vrecom v rukách a vzápätí Kapitán pomocou psychoanalýzy zisťuje, či Dieťa netrpelo traumou z tejto udalosti.

Miloš Mistrík vo svojej knihe o slovenskej absurdnej dráme vymedzuje ako jeden z tvorivých postupov divadla GUnaGU a jeho ústrednej osobnosti Viliama Klimáčka „spojenie magicko-básnického a snového s hrubozrnným a ordinárnym“.¹⁷ Tento postup je plne využitý aj v inscenácii opery *Cirostratus*. Postavy v uzavretom priestore lietadlá upadajú do primitivizmu a dávajú voľný priebeh svojim negatívnym vlastnostiam. Napokon však víťazí zdanlivo naivné operné riešenie. Lietadlo namiesto pádu do mora zachytí mrak

¹⁶ Pozri JAUROVÁ, Zora: Ó, rodná opera! In: *Domino-Fórum*, roč. 12, 2003, č. 9 (27. 2. – 5. 3.), s. 18; ŠUŠKA, Pavol: *Vzkriesenie opery v podobe mraku* *Cirostratus*? In: *Hudobný život*, roč. 35, 2003, č. 4, s. 30 – 31; MOJŽIŠOVÁ, Michaela: *Čerstvý operný vánok v GunaGU*. In: *Divadlo v medzičase*, roč. 8, 2003, č. 1 – 2, s. 12.

¹⁷ MISTRÍK, Miloš: *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava: Veda, 2002, s. 202.

cirostratus. Pes ožije a tlmočí cestujúcim aj posádke svoje poslanstvo: Máte ešte jednu šancu začať odznova na čistej stránke. Cestujúci vystupujú na oblak a spievajú: Začíname znova, čistí, nahí, ľahkí, čestní...

Absurditu naivného riešenia zvýrazňuje aj patetická hudba, ktorá sa práve v závere opery, podobne ako v zmienenej árii Psa najviac približuje sémantickému gestu opernej hudby. V iných výstupoch *Cirostrata*, naopak, umocňuje absurditu naivný text spievaný spevácky neškolenými hlasmi, avšak s maximálnou vážnosťou, ktorá v konečnom dôsledku paroduje základné konvencie operného žánru. Absurditu špecifickým spôsobom umocňuje aj „orchestrálna“ hudba opery. Slovo orchestrálna je právom v úvodzovkách, pretože orchestrálne teleso tu nahrádza nahrávka, ktorá vznikla tzv. smplovaním, to jest digitálnou úpravou základného východiskového zvukového a hudobného materiálu. Pre významové vrstvy opery však spôsob vzniku hudobného podkladu nie je dôležitý. Oveľa dôležitejšie je, že hudba svojím sémantickým rozmerom poukazuje ironicky, parodicky a intertextuálne na operné aj čisto hudobné štýly a žánre minulosti. Napríklad, dramatický motív evokujúci intonačné spektrum Dvořákovskej *Novosvetskej symfónie* inscenátori stvárnil celkom ordinárnym zdvihnutím paže, ktoré síce svojím vzrušeným charakterom korešponduje s expresivitou hudby, z hľadiska intendovaných obsahov ide však o spojenie vysokého a nízkeho. V podobných prípadoch nemusí dochádzať k negácii pôvodnej symboliky. Tá sa skôr dostáva do optiky, v ktorej dominuje absurdita. Alebo je prostredníctvom ludických prvkov a postupov relatívne spochybňovaná.

Tam, kde Klimáček a Solovic uplatňujú prvky hry, nejde iba o to, aby si divák uvedomil odstup od reality a fakt, že táto hra, resp. hravosť je špecifickým spôsobom zasadená do štruktúry diela. Hravosť

sa spája takisto s hrubosťou alebo vyniká na jej pozadí a v diele aj inscenácii zostáva otvorená smútku alebo tomu, čo nás desí, ako aj naivne hravým banalitám. Klimáček a Solovic vedia uplatniť prvky hravosti aj na neočakávaných miestach. Vo chvíli zlyhania techniky Kapitán oznamuje cestujúcim: „Naše motory už nie sú naše opory.“ Túto hravú banalitu umocňuje ešte naivne vedená melodická línia tohto operného prehovoru. Hrá sa tu aj so samotným fenoménom opery, ktorý vstupuje do významovej štruktúry *Cirostrata* ako krátke spojenie medzi svetom operných príbehov a ozajstným životom. Napríklad príčinou smrti Psa je, že omylom zožerie jedovatý rúž, ktorý má Herečka v kabelke od čias účinkovania v tragédii *Lucrezia Borgia*. Týmto hravo naivným prvkom akoby tvorcovia nastavovali krivé zrkadlo umeleckej mimézy aj umeleckej fikcii a ich mnohonásobným relativizovaním akoby obrátili pozornosť vnímateľa na reflexiu banality, vrátane opernej banality. Hra sa prejavuje aj v hudobnej koncepcii *Cirostrata*, prinajmenšom ako hra s charakteristickým intonačným materiálom jednotlivých žánrov a druhov hudby (nielen opernej, ale aj muzikálovej, operetnej, symfonickej, rockovej a pod.), ich ironická reflexia sa však odohráva predovšetkým v librete a v inscenačných postupoch. Samotná hudba nemá v sebe toľko kompozičnej rafinovanosti, aby mohla tento typ intertextuálnej irónie plne rozvinúť.

Po štyroch operách inscenovaných Združením pre súčasnú operu v divadle Stoka je *Cirostratus* ďalším typom prelínania sa moderného absurdného divadla a scénickej hudby. Základný rozdiel medzi *Cirostratom* a zmienenými operami do značnej miery určuje poetika oboch divadiel. Štýlový rozmer hudby tu hrá až druhotnú úlohu, hoci v prípade *Cirostrata* je intenzita symbiózy medzi dramatickým a hudobným oveľa tesnejšia, než u opier inscenovaných v divadle Stoka. Okrem parodovania opery ako žánru a pou-

kázania na niektoré jej zdanlivo absurdné stránky však všetky tieto opery nepriamo poukazujú na jednu absurdnú situáciu – a síce, že pre slovenské operné inštitúcie sa stala opera žijúcich autorov nepotrebná.

II. Svetová operná tvorba

20. a 21. storočia

OPERA AKO POLITICKÁ SATIRA

Ako poslednú opernú inscenáciu uviedlo Slovenské národné divadlo na konci sezóny 2001/2002 *Zlatého kohútika* klasika ruskej opery Nikolaja Andrejeviča Rimského-Korsakova. Zvláštnosťou tejto opery je podobenstvo smerujúce do oblasti politickej a spoločenskej satiry. Len výnimočne sa totiž v dejinách operného žánru stretneme s kompozíciami, ktoré prinášajú tak silný osten spoločenskej kritiky.

Zlatý kohútik je posledná Rimského-Korsakova opera. Autor ju komponoval v zložitom období po revolúcii roku 1905 a po skončení rusko-japonskej vojny. Politická situácia vo vtedajšom Rusku osobitne negatívnym spôsobom ovplyvnila jeho život. Za podporu demonštrujúcim študentom a za výrazy sympatií s demokratickou revolúciou z roku 1905 Rimského Korsakova zbavili miesta profesora Konzervatória v Peterburgu, neskôr zakázali verejné uvádzanie jeho skladieb. V neľahkej životnej i politickej situácii začal Rimskij-Korskov komponovať operu, v ktorej pod rúškom rozprávkovosti, romantickosti, erotiky, bizarnosti, exotickej apartnosti a fantastickosti vyjadruje svoj opovrhlivý postoj k cárizmu.

Ak sa pozrieme na dejiny opery z hľadiska sujetov, dominujú v nich rozmanité podoby lásky a jej vyústenia. Jestvuje len málo oper, v ktorých nestojí v popredí konflikt určený ľubostným citom. Jednou z podstatných výnimiek je práve *Zlatý kohútik*. Namiesto

lásky a citovosti tu vystupuje do popredia motív manipulácie moci prostredníctvom erotiky a vidín zmyselných pôžitkov. V dejinách opery prelomu 19. a 20. storočí ide o ojedinelý motív. Oveľa silnejšie sa vzťah hedonizmu a moci tematizoval v opere 20. storočia.

Libretista Rimského-Korsakova Vladimir Ivanovič Beľskij vyšiel z Puškinovej rozprávky, ktorú previedol do významovo koncentrovaného libretového tvaru a umocnil práve satiricko-kritický osten textu. Opera má jemné črty epického divadla, pretože ju rámcuje prológ a epilóg, v ktorých sa zdôrazňuje, nepochybne kvôli cenzúre, že divák vidí príbeh, ktorého postavy sú len vidinami. Príbeh je jednoduchý, ale nájdeme v ňom i niekoľko tajuplných momentov.

Cár Dodon je unavený vládnutím a túži po príjemnom oddychovaní. Astrológ mu daruje zázračného Zlatého kohútika, ktorý kikírikáním ohlasuje približujúce sa nebezpečenstvo. Cár sa môže pokojne oddávať leňošeniu. Astrológovi sľúbi za zázračného vtáka čokoľvek si len bude želať. Kohútik však čoskoro zakikírika. Najprv Dodonovi synovia a neskôr on sám (so zhrdzaveným brnením) odchádzajú do poľa.

V druhom dejstve Dodon prichádza na bojisko posiate mŕtvolami. Medzi nimi sú i jeho synovia Gvidon a Afron. Vzápätí sa cárovi zjaví záhadná orientálna kráska – Šemachanská cárovná, ktorá prisľubmi telesných pôžitkov cára ovládne. V treťom dejstve sa panovník vracia do hlavného mesta, chystá sa oženiť sa s Šemachanskou cárovnou. Astrológ však pýta svoju odmenu – a ňou má byť práve fascinujúca kráska. Cár je rozhorčený a v zlosti Astrológa zabije. Nato však priletí Zlatý kohútik a kľuvnutím cára zabije. Pred divákov predstúpi oživený Astrológ a oznamuje, že postavy príbehu boli neskutočné vidiny. Ozajstnými živými bytosťami boli len on sám a Šemachanská cárovná.

Súčasná inscenácia *Zlatého kohútika* nastolujú otázky o mož-

nosti aktualizovať významové vrstvy politickej satiry a spoločenskej kritiky takmer sto rokov po vzniku diela. Dnešný divák bez hlbšieho historického zázemia už len ťažko pochopí narážky na neúspešnú rusko-japonskú vojnu. Možno práve obraz panovníkovho zhrdzaveného brnenia metaforicky poukazuje na stav pripravenosti ruskej armády pred vypuknutím vojny. A možno pole posiate mŕtvami na začiatku druhého dejstva akoby zaznamenávalo výsledok tohto vojnového ťaženia. Takisto kritický obraz samoderžavia vníma dnešný človek viac ako historickú skutočnosť než ako aktuálny fenomén hodný satirickej reflexie. Možno práve preto inscenuje Opera SND *Zlatého kohútika* iba druhýkrát vo svojej osemdesiatdvaročnej histórii. Prvýkrát operu uviedli v roku 1928 a v nedávno skončenej sezóne sa k nej po 74 rokoch vrátili. Hoci sa v opernej dramaturgii v rokoch 1948 – 1989 z času na čas opery Rímskeho-Korskova objavovali, *Zlatý kohútik* ako politická satira o totalitarizme, úpadku a vnútornom rozklade štátnej moci sa z pochopiteľných dôvodov na program nedostal.

Pre dnešného diváka je síce kritika rusko-japonskej vojny a cárizmu už trocha vzdialená, opera však obsahuje aj také významové vrstvy, ktoré svoje kritické jadro nestrácajú ani po takmer storočí. Ide predovšetkým o otázku zodpovednej aktivity politikov, o vzťah medzi ich privátnymi túžbami a chápaním svojej profesie ako služby určitému spoločenstvu ľudí. Nemenej dôležité je ako si politik a štátnik vie vyriešiť afinitu k osobnému prospechu, zábave, hedonizmu na jednej strane a k určitým nadosobným ideálom na druhej strane. Práve tieto významové vrstvy *Zlatého kohútika* majú schopnosť sa v dnešnej spoločnosti výrazne aktualizovať. Sú nadčasové a univerzálne takže zostávajú v platnosti bez ohľadu na ideológie a politické doktríny.

Neschopnosť a neochota politikov riešiť problémy sú fenomény,

s ktorými sa stretávame stále. Politikovo očarenie sebou samým smeruje k deštrukcii. Nezobrazuje to len postava Cára Dodona. Patrí to i k dnešnému obrazu sebazbožštenia politikov.

Inou dôležitou myšlienkou, ktorú Rímskeho-Korsakovova a Beľského opera prináša, je vzťah moci a erotiky. Tento fenomén v opere reprezentuje postava Šemachanskej cárovnej. Mocenská manipulácia pomocou erotiky je silná a prináša okrem iného moment fascinácie cudzím, vzdialeným, v tomto prípade orientálnym. V operných dielach 19. storočia pôsobili fascinujúco viaceré hrdinky zo vzdialených, orientálnych krajín, žiadna z nich však nespájala svoje čaro s tak silnou a bezškrupulóznou mocenskou manipuláciou ako Šemachanská cárovná.

Niektorí vykladači *Zlatého kohútika* vidia v troch ústredných postavách opery – Astrológovi, Cárovi Dodonovi a Šemachanskej princeznej – alegórie, ktoré zastupujú poznanie (vedu), štát a lásku. Napätie v ich vzájomných vzťahoch potom majú symbolizovať vzťahy medzi predstaviteľmi inteligencie, moci a umenia. Možno sa sporiť o význam postavy Šemachanskej cárovnej. Je to postava, ktorá prináša prostredníctvom erotickej mocenskej manipulácie zánik? Alebo je to postava, symbolizujúca voľnú lásku a ničím nespútanú prirodzenosť? Jej erotická mocenská hra prináša cárovi smrť, ale ľud zbavuje obmedzeného a samolúbeho panovníka. V každom prípade ide o postavu, ktorú autor hudby i autor libreta koncipoval na svoju dobu maximálne odvážne, bez ohľadu na konvencie a na dobové prudérne reakcie na erotické a sexuálne otázky. V niektorých zahraničných inscenáciách sa predstaviteľka Šemachanskej cárovnej dokonca objavila na scéne polonahá. V cárovi Dodonovi zasa Rimskij-Korsakov zobrazil moc, ktorá degeneruje a stráca schopnosť nájsť správny a produktívny interval medzi stabilitou štátu a vyrovnávaním sa s novými tendenciami, pochope-

ním a uchopením novej skutočnosti. Bez schopnosti pohybovať sa produktívne medzi týmito pólmi sa panovník stáva smiešnou karikatúrou. Ako ironický výsmech potom vyznieva záverečná otázka zboru (ľudu): Ako budeme žiť bez cára? So sarkastickým výrazom komponuje Rimskij-Korsakov napríklad slávnostný svadobný pochod, takže svadobná ceremónia Dodona a Šemachanskej cárovnej nadobúda vyslovene nevkusne trápnu dimenziu. Bezprostredne tak Rimskij-Korsakov otvára cestu ironickému hudobnému výrazu u Prokofieva a Šostakoviča. Aj u nich jasne cítime, že hudobná irónia a hudobný sarkazmus majú vyhrotený spoločenský podtón.

Inscenovať politickú satiru, ktorá na seba berie háv opernej rozprávky, nie je bez problémov. V dnešnej dramaturgickej praxi sa tento typ diel dostal tak trocha do úzadia. Satira dnes má celkom iný, tvrdší priamočiarejší ráz, jej podoby založené na alegorických podobenstvách sa do značnej miery chápu ako relikty minulosti. *Zlatý kohútik* nielen ukazuje minulé modalities satirického nazierania na svet, ale zároveň významným spôsobom otvára cestu k dramaturgickým inováciám opery ako žánru na začiatku 20. storočia. Bez dramaturgických postupov Rímskeho-Korsakova (hlavne v jeho vrcholnej tvorbe) by boli nemysliteľní i Stravinskij, Prokofiev a Šostakovič ako operní autori.

Režisér Pavol Smolík inscenoval operu ako nadčasové podobenstvo, viac sa usiloval zdôrazniť spoločensko-kritický osten *Zlatého kohútika* než jeho rozprávkový a čiastočne i fantastický kolorit. Výklad satirických významových vrstiev chápe do značnej miery univerzálne. Keby bol zdôraznil aktuálny časový charakter, pravdepodobne by bol mohol ísť v odkrytí satiry v opere hlbšie a sústrediť sa na jej smerovanie buď k dnešku alebo k dobe Rímskeho-Korsakova či autora literárnej predlohy Puškina. Keďže kritika cárizmu v jeho prísnych historických kontextoch dnes stráca svoj vý-

znam, ukazuje sa ako umelecky účinnejšie ukázať podoby cárizmu dnes. Z tohto hľadiska Smolík akoby len do určitej miery smeroval k dnešku. Nadčasový a univerzálny uhol pohľadu ho viedol k inscenačnému tvaru, v ktorom sa výraznejšie tematizujú také významové vrstvy opery, ktoré zostávajú v platnosti bez ohľadu na ideológiu a politické doktríny.

Prvou z nich je neschopnosť politikov riešiť bežné i mimoriadne problémy. Druhou je vzťah moci a erotiky, ten do opery vnáša postava Šemachanskej cárovnej. Režisér tento moment ešte zvýrazňuje prudkým kontrastom. Cár Dodon sa v tejto režijnej koncepcii s Šemachanskou cárovňou prvýkrát stretne priamo na bojisku nad pozostatkami svojich padlých synov. Dodon však rýchlo zabudne na tragický výsledok vojny a začína prežívať ošiaľ z neznámej krásy.

V koncepcii jednotlivých dramatických postáv sa režisér sústreďoval na tri hlavné postavy – Cára Dodona, ktorý vyznieva ako karikatúra, na Šemachanskú cárovňu, jej rafinované prostriedky narastajú do bezškrupulózne manipulácie. Treťou svojráznou postavou opery je Hvezdopavec. Pre neho vymyslel režisér zvláštny pohybový, gestický a mimický slovník, ktorý činí túto postavu nielen tajuplnou, ale aj zvláštnou, takže hviezdneho vykladača môže divák chápať s dávkou odstupu, s mierne ironizujúcim nádychom.

Zaujímavosťou Smolíkovho prístupu je stvárnenie postavy *Zlatého kohútika*. Interpretka spieva jeho vokálny part za scénou a na javisku ho predstavuje tanečník s krdeľom ďalších kohútikov – tanečníkov. Tento moment vniesol do inscenácie jednak javiskový kinetizmus, zároveň patril skôr k rozprávkovej než k satiricko-kritickej významovej vrstve opery.

Na druhej strane Smolík invenčne stvárnil napríklad svadobnú scénu v 3. dejstve, keď kombináciou slávnostných bielych šatiek a sivých uniforiem dvoranov a ďalších účastníkov svadby umocnil

dojem trápnosti celej situácie. Ako veľký a tajuplný otáznik kreuje režisér záver opery. Astrológ sa obracia na obecnstvo a informuje ho, že nie spleť sivých postavičiek a obmedzeného vladára, ale práve on a Šemachanská cárovná sú jedinými ozajstnými postavami opery. Je to zvláštne, pretože divák cíti, že práve tieto dve postavy, vnášajúce do opery najväčšie ozvláštnenie, sú akoby z iného sveta, zatiaľ čo sivosť dvoranov a cára akoby dôverne poznal. Režisér Smolík túto ideu zvýraznil tým, že v závere opery sa ukáže, že Astrológ a Šemachanská cárovná sú dve podoby tej istej záhadnej osoby. Priebežné zmeny podoby tejto záhadnej osoby sú súčasťou erotickej a mocenskej manipulácie. Tento prístup do určitej miery možno odvodiť nielen z tajuplnosti oboch postáv, ale i z hudby, pretože skladateľ hudobnú charakteristiku oboch fantastických postáv buduje z jedného motivického základu.

To korešponduje s celkovým režijným uhlom pohľadu. Smolík pre inscenáciu *Zlatého kohútka* volil inscenačné prostriedky, ktoré smerujú k chápaniu opery v jej metaforickom a alegorickom, čiastočne i rozprávkovom duchu i v miernej aktualizácii. Umelecký tvar je ucelený a vyznačuje sa jednotnou javiskovou poetikou.

Inscenácia *Zlatého kohútika* je dramaturgickým ozvláštnením a inscenačne najkoncíznejšie naštudovanou operou v Opere SND v sezóne 2001/2002. Politická satira spred 95 rokov má svoju nadčasovú rovinu. Ukazuje sa teda, že Rimskij-Korsakov a jeho libretista Beľskij dali opere tak aktuálny satirický tón ako aj všeobecne ľudský rozmer, kritizujúci deformácie moci a jej manipuláciu. Autori opery volili s ohľadom na situáciu vo vtedajšom Rusku analogický typ satiry, v ktorom satirik neútočí na objekt kritiky priamo, ale na jeho obraz – na fiktívnu postavu, ktorej neurčitost' a v závere opery zdôraznená nereálnosť znižuje možnosť cenzorských zásahov. V celkovej sile satirického tónu prevažuje zábavnosť. Do istej miery

ju určuje rozprávkový ráz príbehu. Len tu a tam volí Rimskij-Korsakov tvrdší satirický tón, silnejší kontrast, zlomyseľnejšie koncipovaný obraz. Avšak celková závažnosť témy a oproti nej zábavnejší tón satiry vytvárajú silný kontrast, na základe ktorého vnímateľ môže pociťovať posolstvo Rímskeho-Korsakova a jeho libretistu ako oveľa silnejšie než keby bolo vylovené zúrivejším, tvrdším a sarkastickejším satirickým tónom. Originálna operná satira nie je dnes čisto historickou umeleckou hodnotou. Naopak. Hovorí i o dnešku. O dnešných pokusoch vniesť do politiky a riadenia štátu prvky cárizmu a samodržavia, o tom, že sa často za zdanlivo neohrozenou silou nachádza hlúposť, malosť a prázdnota. Túto nadčasovú dimenziu dáva opere predovšetkým hudba – schopnosťou vyjadriť iróniu a určitý estetický odstup od témy, ale aj čisto hudobnými kvalitami. Zlatý kohútik by aj dnes s chuťou zakikírikal.

DRAMATURGIA A ESTETIKA SCHÖNBERGOVHO OČAKÁVANIA

Monodráma Arnolda Schönberga *Očakávanie* (*Erwartung*) patrí k titulom, s ktorými sa častejšie stretneme v odbornej literatúre o vývine opery a hudobného divadla v 20. storočí než v živých predvedeniach. Dielo, hoci nemá podtitul „opera“, zapôsobilo neobyčajne podnetne na dramaturgické riešenia celkového tvaru, ale aj mikroštruktúry opery 20. storočia i na nové chápanie emocionality v opere.

Jej vznik v lete roku 1909 svedčí o mimoriadnom zaujatí Schönberga témou, ktorá špecifickým spôsobom nadväzuje na romantické operné výstupy šialenstva a dramaturgicky ich rozvíja. Schönberg totiž skomponoval operu v klavírnom výťahu za dva

a pol týždňa (od 27. augusta do 12. septembra); partitúru potom dokončil o necelý mesiac neskôr, 4. októbra 1909.¹⁸

Schönbergovi životopisci často kladú do súvislosti vznik *Očakávaní* a skladateľov súkromný život. Určitú dobu pred vznikom monodrámy opustila skladateľka manželka a odišla s maliarom Richardom Gerstlom, ktorý po jej návrate k Schönbergovi spáchal samovraždu. Predchádzajúci umelecký styk Schönberga s Gerstlom bol obojstranne podnetný. Schönberg ovplyvnil tohto maliara svojimi názormi. Schönbergov životopisec Matthias Henke o skladateľovom vplyve na maliara píše: „Čoskoro si osvojil [Gerstl – pozn. M. B.] jeho [Schönbergovu – M. B.] maximu, že umenie sa nesmie opakovať (Schönberg to sformuloval o desaťročie neskôr ako ‚Umenie znamená nové umenie‘) a preniesol ju na maliarstvo.“¹⁹

Očakávanie manifestuje na jednej strane Schönbergov radikálny rozchod s opernou tradíciou, na druhej strane sa však vo všeobecnej polohe k tradícii vracia, aspoň tam, kde v tomto diele hľadá nové podoby vzťahu umenia k realite. Je to dielo, ktorým sa Schönberg jednoznačne priklonil k atonalite a atematickej kompozičnej práci, pričom myšlienkovito spojil kompozičný prístup s výsledkami hlbinej psychológie.²⁰ Z tohto východiska rezultujú aj určité hudobno-dramaturgické riešenia. Jediná postava monodrá-

¹⁸ Údaje o presnom čase komponovania *Očakávaní* uvádza: BRINKMANN, Reinhold: A. Schönberg: Erwartung. [Heslo] In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper. Operette. Musical. Ballett. München; Zürich: Carl Dahlhaus; Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, 1994, zv. 5, s. 608.

¹⁹ HENKE, Mathias: Arnold Schönberg. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001, s. 53.

²⁰ Na vzťah Schönberga k hlbinej psychológii v súvislosti s *Očakávaním* upozorňuje: ZILLIG, Winfried: Variace na novou hudbu. Prel. Věra Herzogová a Hana Fischerová. Praha: Editio Supraphon, 1971, s. 60.

my – Žena – je nositeľkou javiskového i hudobného dynamizmu, a ten sa zakladá na jej postupnom citovom sebaodhaľovaní. Schönberg sa z tohto hľadiska javí ako zástanca psychoanalytických prístupov. Záujem o psychoanalýzu spájal autora monodrámy s jej libretistkou, bratislavskou rodáčkou Mariou Pappenheimovou. Schönberg však príklonom k umeleckému zobrazeniu životnej situácie, na ktorú by sa dali aplikovať psychoanalytické postupy, reagoval na všeobecnejšie dobové tendencie, ktoré špecificky zasiahli aj oblasť umenia. Výstižne túto umeleckú situáciu charakterizuje literárna vedkyňa Mária Bátorová: „Proces atomizácie spoločnosti zachytávajú citliví umelci, pokúšajú sa ‚opísať‘ zvnútra jeden jej atóm – človeka, vnímať a namaľovať individualizovaný ženský tvar ako G. Klimt. Jednou z kardinálnych tém umenia druhej polovice 19. storočia sa takto stala analýza intimity človeka, tabuizovaných oblastí erotiky a sexu, vonkajšok uchopený zvnútra, alebo inak povedané, zážitok podmienený individuálnym vnímaním a psychickým ustrojením, podaný ako umelecký artefakt – napísaný (väčšinou v podobe krátkeho žánru, pocitový, teda bezsujetový), namaľovaný v minucióznej podrobnej ornamentálnej kresbe či expresívnej podobe, hraný v jednoaktovkách zameraných na silný dojem a konečne presne zachytený v lekárskych vedeckých správach S. Freuda.“²¹

Dej monodrámy je jednoduchý: Žena čaká večer v lese svojho milenca, podozrieva ho z nevery, začne ho hľadať, ale nachádza ho zabitého. Schönberg spája psychoanalytické východiská, ktoré prináša samotný dej, so silnou expresivitou a expresionistickým vide-
ním. U Schönberga sa expresionistické videnie spája s kritikizmom. Nedlho po skomponovaní *Očakávaní* v jednom zo svojich prvých

²¹ BÁTOROVÁ, Mária: Susedstvo Viedne, podvedomie, sex a moderna (S. Freud, S. Zweig, A. Schnitzler, J. Čiger-Hronský). In: Slovak Review, roč. 11, 2002, s. 127.

umeleckých programov definuje umenie ako „volanie o pomoc tých, ktorí na sebe prežívajú osud ľudstva.“ Práve toto prežívanie osudu ľudstva je späté s pocitom osamotení – a ten je nanajvýš výstižne charakterizovaný v monodráme *Očakávanie*.

Hoci sa v literatúre libreto k monodráme občas označuje ako slabšie, nazdávam sa, že predovšetkým z troch hľadísk poskytuje skladateľovi mimoriadne podnety:

1. Plynulý tok textu, ktorý sa radikálne odkláňa od klasického operného libreto tým, že neopakuje slová alebo určité úseky a že prináša monolitný prúd pocitov, myšlienok a asociácií a dokonca v súlade s pravidlami „klasického“ umenia má tento plynulý tok svoj dramatický a dynamický vrchol podľa zákonitostí zlatého rezu.
2. Libreto obsahuje celý rad hodnotných poetických básnických obrazov a metafor. V každom zo štyroch výstupov opery nájdeme takéto básnické obrazy. Ich umelecká sila vystúpi najmä tam, kde sa demonštruje vzťah hrdinky k prírode ako živlu, ktorý človeka prekračuje a v konfrontácii s ním vyznieva hrdinka ako ľudsky krehký tvor.
3. Ďalší moment, ktorý patrí ku kvalitám libreto, je spochybňovanie väzby medzi realitou a fikciou. Práve prerušovanie kauzality a umeleckej reprezentácie, snaha komponovať umelecký tvar z významových segmentov, cítenia a vytvoriť tak symbolickú metaforickú a mýtickú pravdu je zjavná vo východiskovom texte Marie Pappenheimovej. Táto tendencia korešponduje so Schönbergovým kritickým a negatívnym vzťahom k materializmu. Jeho životopisec Eberhard Freitag komentuje Schönbergovo chápanie materializmu ako „nekonečne obmedzené z hľadiska jeho všeobecného účinku na život.“²²

²² FREITAG, Ebergard: *Arnold Schönberg*. Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg, 1990, s. 69.

Tri krátke výstupy a jeden dlhší, záverečný, s tesne spojenými medzihrami, ktoré slúžia na premenu scény, sú vonkajším rámcom vnútorného monológu hrdinky *Očakávaní*. Schönberg zdôrazňoval, že toto dielo treba chápať ako sen naplnený strachom. Tu sa otvára priestor pre freudistické chápanie *Očakávaní*.

Freudistický je základný východiskový stav Ženy v *Očakávaní*. Túži po slasti a láske, ale nemôže ich dosiahnuť. Táto kolízia sa stáva výrazom silného vnútorného napätia, ktoré býva príčinou neuróz. V psychopatológii bežného života Freud v takých súvislostiach odhalil funkciu fenoménu vytesnenia. Oprávnené sa môžeme v tomto kontexte pýtať, čo ak je vzťah Ženy k mŕtvemu milencovi výrazom spomenutého fenoménu vytesnenia. Sen strachu môže tak byť premenený na odreagovanie vlastného pudového zlyhania v sne.

Sigmund Freud sa osem rokov pred vznikom tejto monodrámy v štúdiu *O sne* pokúsil prepojiť pojmy z teórie umenia – „fantázia“ a „kompozícia“ – so svojou teóriou sna aj s riešením otázky o funkcii neurózy v živote umelca. Sme však vzdialení myšlienke hľadať priame paralely medzi *Očakávaním* a Schönbergovým privátnym životom, respektíve tým rozmerom jeho osobnosti, ktorá môže byť predmetom psychoanalytického bádania, hoci už spomenutý príbeh jeho manželstva so samovraždou zvodcu by takúto interpretáciu do istej miery ponúkal. Nazdávame sa skôr, že *Očakávanie* sa dotýka atmosféry Freudovej psychoanalýzy. Nechceme postupovať metódou Sigmunda Freuda, ktorý historické umelecké diela, napríklad Leonarda da Vinciho, pokladal za východiskový materiál pre rekonštrukciu psychoanalytického životopisu umelca. V súvislosti so Schönbergom sa ukazuje ako produktívnejšie hľadať premietnutie teórie psychoanalýzy do umeleckého diela.

Schönberg so svojou libretistkou reagoval na najnovšie psycho-

analytické výskumy, pričom sa pokúsil spojiť psychoanalytický rozmer diela s určitou umeleckou tradíciou. Z hľadiska opernej dramaturgie dielo totiž nadväzuje na scény šialenstva, posadnutosti a vyšnutosti, ktoré sa objavujú už v tradičnej opere serii, ale svoj nový *raison d'être* objavujú v romantických a romantizujúcich operách 19. storočia.²³ Niektoré z týchto scén vyslovene súvisia s pocitmi ženy z úmrtia alebo zdanlivého úmrtia jej milého a charakteristické pre tieto výstupy je, že sa v nich citový život človeka objaví v akejsi emblematicky koncentrovanej podobe a že najpruďšie zobrazené ľudské vášne a afekty sú korigované i reflexívnymi alebo lyrickými tónmi.

Na túto späťosť upozornili v oblasti hudobnej syntaxe už v minulosti niektorí schönbergovskí bádatelia. Napríklad Elmar Budde dokazuje, že v oblasti formového tvarovania svojich kompozícií Schönberg a obaja jeho najslávnejší žiaci – Alban Berg a Anton von Webern – vychádzali z tých syntaktických zákonitostí, ktoré sa vyvíjali už od čias hudobného klasicizmu a ktoré poskytovali zároveň podnety na zobrazenie a rozvinutie formového myslenia s charakteristickými formovými štruktúrami, modelmi a vzormi.²⁴ Adorno v tomto rozmere vidí „priznanie k nenávisti a pudovosti, žiarlivosti a odpusteniu a nad tým celú symboliku nevedomia.“ Hudba podľa neho pripomína „utešujúce právo na protest, súvisiace predovšetkým s choromyseľnosťou hrdinky.“²⁵

²³ Na spojitost' *Očakávania* s romantickými opernými výstupmi šialenstva a posadnutosti upozornil napr. BRINKMANN, Reinhold: *A. Schönberg: Erwartung* (1924), c. d., s. 608.

²⁴ BUDDE, Elmar: *Arnold Schönbergs Monodram Erwartung – Versuch einer Analyse der ersten Szene*. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, roč. 34, 1979, č. 1, s. 3 – 4.

²⁵ ADORNO, Theodor Wiesengrund: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1966, s. 45.

To, čo platí pre oblasť hudobnej syntaxe a tvarovania formy, sa dotýka aj problematiky opernej dramaturgie. Schönberg vyšiel z romantického výstupu šialenstva a tvaroval ho s ohľadom na modernú expresivitu. Práve v naplnení formy konkrétnymi štruktúrami sa Schönberg najpodstatnejšie odkláňa od tradičnej opernej hudby, ktorá využíva „rečový“, „sémantický“ charakter hudobného znaku. Myslím, že práve to bol jeden z hlavných Schönbergových zámerov, aby poslucháč na pozadí tradičnej hudobnej formy rozoznal nové významové štruktúry. V prípade *Očakávania* navyše spojené s pocitmi a problémami moderného človeka, ktoré len nedávno pred tým odhalila, klasifikovala nová oblasť ľudského poznania – psychoanalýza a pokúsila sa ich určitým spôsobom systematizovať. Táto tendencia vrcholí v diele Schönbergovho žiaka Albana Berga, ktorý vo *Wozzeckovi* použil formy čisto inštrumentálnej hudby, ale zároveň ich principiálne novým spôsobom spojil s hudobnodramatickým vyjadrením vnútorného sveta hrdinov, ich motivácií a vzťahov.

U Schönberga v *Očakávaní* z hľadiska makroštruktúry kompozície skôr ide o predstavu romantického či neskororomantického dynamického oblúka kompozície, v ktorom sa spájajú, dynamizujú, vrcholia a upokojujú jednotlivé hudobné vektory kompozície. Práve v chápaní hudobného dynamizmu ako fenoménu, ktorý je schopný nastoliť korešpondenčné väzby medzi dynamikou životného príbehu a situácie Ženy v monodrame a jej hudobným vyjadrením, sa Schönberg najvýraznejšie odlišuje od svojho žiaka Berga, ktorý nesúhlasil s absolutizáciou čisto dynamického pólu hudobne významového diania a vo svojich operách sa neraz uchýlil do oblasti „klasickej“ hudobnej idiomatiky.²⁶ Dynamickú koncepciu hudby plne predpokladá libreto. Narastanie napätia, ktoré jedinečným spôso-

²⁶ Na túto skutočnosť upozornil napr. JIRÁNEK, Jaroslav: *Tajemství hudebního významu*. Praha: Academia, 1979, s. 97.

bom vedela Marie Pappenheimová stupňovať ešte po okamihu, keď Žena objaví mŕtvolu svojho milenca, je v súlade so zásadami neskororomantickej kompozície. Avšak na rozdiel od nich budujú libretistka a skladateľ tvar monodrámy nie zo základného, monolitného motivicko-tematického materiálu, ale z torzovitých úryvkov, prostredníctvom ktorých označujú jednak spomienkové asociácie, jednak jemné zmeny v atmosfére prírody, ktorá sa tu však nepredstavuje ako objektivizujúca, ale ako korešpondujúca s vnútornými stavmi hrdinky, z ktorých sa najvýraznejšie tematizuje pocit strachu. Práve pocity strachu, ktoré majú základné psychologické napätie, neprestajne tieňované a ustavične modulujúce z jednej podoby úzkosti do druhej, našli svoj protipól v hudbe monodrámy, ktorá je dôsledne atonálna a až na niekoľko nenápadne zvýraznených tém aj atematická.

V súvislosti s psychologickým rozmerom fenoménu strachu nastáva veľká úloha hereckej a speváckej interpretácie predstaviteľky Ženy i orchestrálnej interpretácie, aby rozmanité asociácie, výraz strachu a obáv, existencionálna úzkosť a podobne mali jasný a zrozumiteľný charakter a na druhej strane, aby dielo nebolo zobrazené príliš silným empatickým spôsobom, ktorý by ho degradoval na čistú maľbu duševných stavov. Prehovory Ženy často reprezentujú niečo nedopovedané. Ide o monológ plný asociácií a nedopovedaných myšlienok. Vety sa končia troma bodkami, ale spevák ich musí takisto interpretovať.

S kolísaním medzi tradičným operným zobrazením a novým spôsobom, ktorý do opery vnáša predovšetkým nové dimenzie expresivity, Schönberg kompozične pracoval aj v hudbe monodrámy. Na mnohých miestach bezprostredne za sebou kladie hudobné úseky, v ktorých uplatňuje tradičnú hudobnú syntax a úseky založené na maximálnej syntaktickej uvoľnenosti, neviazanosti. Vzniká tak zvláštne psychologické vnímanie jeho hudby – náznak hudobnej

periódy a jej negácia, ktorá však nie je absolútna, ale zvýrazňujúca nedopovedanosť, zahalenosť, a s tým spojenú otvorenosť výkladu; náznak variačnej kompozičnej práce ako klasického prostriedku tvarovania hudobného materiálu – a vzápätí jej negácia, jej trieštenie, deformovanie alebo rozklad. Tento spôsob tvarovania hudobného materiálu bezprostredne súvisí s tým, čo dramaturgii monodrámy poskytuje koncepcia libreta. Nedopovedanosť, útržkovitosť, prelínanie prvkov vnútorného monológu a niekoľkých objektivizujúcich oznámení, prelínanie myšlienkovy logických subštruktúr s takými, ktoré sú založené na voľnej hre asociácií, ako aj oddelenie jednotlivých prehovorov Ženy zámkami akoby priam predpokladali nový spôsob zhudobnenia. Práve formový princíp vychádzajúci z protikladu tematickej a atematickej kompozície je významným hudobným korelátom expresívnej a poetickej dimenzie libreta. Schönbergovský bádateľ Elmar Budde tento problém rozvádza aj na vyššie mimetické úrovne kompozície: „Protiklad tematickej a atematickej kompozície a zároveň ich spojenie v rovine štrukturálnych súvislostí znamená hudobnú analógiu konkretizácie ideí prírodných pre *Očakávanie*. Spomienkové asociácie a pocity strachu reprezentujú vo vnútri prvého výstupu (a popri tom v celej monodrame) dramaturgicky presne vymedzený plán.“²⁷

Budde vo svojej analýze prvého výstupu *Očakávania* vymedzuje nielen spôsob Schönbergovej kompozičnej práce, ale aj jeho súvislosť s dramaturgiou monodrámy. Adorno v súvislosti s hudbou tohto diela, hovorí o tom, že jeho „technické tvarovacie prostriedky“ predstavujú „seizmografický záznam traumatického šoku,“ ktorý „ponúka kontinuitu i rozvíjanie.“²⁸ Táto charakteristika Schönbergovej dra-

²⁷ BUDDE, Elmar: *Arnold Schönbergs Monodram Erwartung – Versuch einer Analyse der ersten Szene, c. d., s. 10 – 11.*

²⁸ ADORNO, Theodor Wiesengrund: *Philosophie der neuen Musik, c. d., s. 45.*

matickej hudby patrí v súvislosti s dramaturgickou výstavbou *Očakávaní* k najcitovanejším. Svojím výrazom navodzuje Schönbergova hudba pocit priam exaktného záznamu, na druhej strane sa od tejto takmer dokumentárnej funkcie odkláňa a prostredníctvom estetického odstupu dá najavo, že sa tu umeleckým spôsobom pracuje s fikciou. Oproti mimetickej podobe tradičného umeleckého diela a špecifikám mimetických zobrazovacích prostriedkov „tradičnej“ opernej hudby Schönberg v *Očakávaní* akcentuje subjektivitu, pre ktorú je charakteristické odpútanie sa od reality. Nejde tu však cestou vytvárania umeleckého významu s nanajvýš uvoľnenou väzbou na realitu, ale realitu vidí v hlbinných štruktúrach ľudskej psychiky a emocionality, vonkajšiu realitu nahrádza vnútornou dimenziou hrdinky, ktorej subjektivita môže byť prostredníctvom koncepcie umeleckého diela objektivizovaná. V objektivizácii postupuje tak, aby subjektívny svet hrdinky mohol byť chápaný ako jeden z možných konceptov postavenia človeka v aktuálnom svete. Schönberg tu naráža na závažný estetický problém vzťahu medzi realitou a fikciou, respektíve na otázky prechodu medzi realitou a fikciou. Moderná estetika charakterizuje fikcie ako „pokusy o vyplnenie dištancie medzi Ja a Druhým.“²⁹ A práve z tohto hľadiska sa ukáže, napriek novému poňatiu subjektivity umeleckého diela a výrazu subjektivity v umeleckom diele, že *Očakávanie* má mnohé styčné plochy s výrazom emocionality v operných dielach minulosti. Jedno konkrétne naplnenie týchto styčných plôch predstavujú rečové figúry a zvolania, s ktorými Schönberg podobne ako tvorcovia opery série a opery 19. storočia pracuje ako s určitými hudobnými loci communes, ako s hudobnými paralelami klasických rétorických figúr, najvýraznejší rozdiel spočíva však v tom, že na rozdiel od objektivizujúceho charakteru týchto hudobno-výrazových prostriedkov, sú

²⁹ ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis-fikce-distance. K estetice XX. století. Praha: Triton, 2002, s. 77.*

zujúceho charakteru týchto hudobno-výrazových prostriedkov, sú Schönbergove rečové figúry naplnené individuálnym výrazom človeka v životne hraničnej a krízovej situácii a smerujú k subjektivite.

Táto subjektivita úzko súvisí aj s časovými a priestorovými dimenziami tejto monodrámy. Už klasická teória a estetika opery, ktorá ku svojim uzáverom prichádzala na základe zovšeobecňovaní z opery 18. a 19. storočia, dospela k záverom, že čas ako dramatický a divadelný faktor opery môže v diele a v jeho recepcii pôsobiť nielen v zmysle kontinuity a diskontinuity, ale môže vyvolať celú širokú škálu časových ruptúr, posunov, zrýchlení, spomalení a podobne. Schönberg v *Očakávaní* tieto časové dimenzie priviedol prostredníctvom zvýraznenej subjektivity k neporovnateľne širším možnostiam, ešte viac uvoľňujúcim relativitu časových dimenzií opery. Závažnosť a intenzita prežitku a ich spätosť s vnútorným citovým svetom postavy Ženy akoby otvárali pohľad do „vnútorného časového vedomia“ druhého človeka, ak smieme v tejto súvislosti použiť Husserlov termín. Tento prístup korešponduje i s Kandinského vymedzením expresionistickej situácie ako „subjektívneho zážitku ‚vnútornej rezonancie‘, ktorý je pravdivejší než zmyslový vnem a reprodukcia vonkajšieho vecného sveta.“ Časovú dimenziu opery tak možno obrazne povedané chápať nielen ako okamih, ktorý sa premieta do večnosti, ale aj ako celý ľudský život (alebo jeho podstatnú časť) koncentrovaný a rekapitulovaný v krátkom časovom úseku. Už Paul Bekker v analýze *Očakávaní* z roku 1924 charakterizoval vnútorný čas *Očakávaní* a jeho pôsobenie na vnímateľa v súvislosti s typom kontinuitne rozvíjanej hudobnej formy monodrámy ako „pol hodinu, ktorú poslucháč pociťuje ako minútu.“³⁰ Takto ucho-

³⁰ BEKKER, Paul: *Schönberg: „Erwartung“.* In: *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. Wien: Universal-Edotion, 1924, s. 281.*

pené časové dimenzie monodrámy majú dva hlavné predpoklady:

1. Monodramatický a výsostne subjektívny charakter *Očakávaní*. Absencia vzťahov medzi postavami, resp. naznačenie vzťahov k postavám, o ktorých sa v monodráme hovorí, ale nevystupujú v nej, umožňuje podstatne voľnejšie a časovo nekonkrétne narábanie s psychologickým časom, s vnútornou časovou dimenziou hrdinky *Očakávaní*.
2. Abstraktná hudba, ktorá sa sústreďí výhradne na korešpondenčné vzťahy s psychickými stavmi hrdinky a radikálne sa odkláňa od mimetických prostriedkov opernej hudby predchádzajúcich storočí. Práve vizionársky, od skutočnosti odpútaný výraz hudby umožňuje pri recepcii monodrámy abstrahovať od lineárnych časových súvislostí, ktoré v jej výstavbe dominujú, členenie na tri kratšie, vstupné, a jeden záverečný, dlhší výstup nemá charakter štyroch hudobne a dramaturgicky jasne diferencovaných tektonických blokov, vo výstavbe monodrámy dominuje linearita, Siegfried Mauser ju prirovnáva k „úbežníku nasmerovanému do nekonečna.“³¹ Tým sa *Očakávanie* zároveň stáva do istej miery otvoreným umeleckým dielom, hoci nie v zmysle ecovsky chápanej modernej a postmodernej otvorenosti. Jeho záver (záverečná veta Ženy „Hľadala som...“), ktorému predchádza extaticko-vizionárske priblíženie sa k mŕtvemu milencovi a čiastočné zmierenie sa s jeho smrťou, necháva dielo časovo a významovo otvorené. Predovšetkým však inscenátor a divák stoja pred otázkou, či videli tragickú situáciu alebo bludy hysterické osoby. Práve spôsob inscenovania posúva výklad na týchto dvoch krajných bodoch pomyselnej osi. Les, ktorý mal symbo-

³¹ MAUSER, Siegfried: *Vom expressionistischen Einakter zur grossen Oper: Das Musiktheater der Wiener Schulle*. In: MAUSER, Siegfried: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. Laaber, 2002, s. 125.

licky odzrkadľovať vnútorné stavy Ženy, býva v novších inscenáciách nahradený neurčitejšími, abstraktnejšími javiskovými znakmi. Niečo podobné platí aj pre telo mŕtveho milenca, jeho prítomnosť na scéne posilňuje naturalistické momenty inscenácie a odvádza ju od univerzálnejších významov.

Dielo spoluurčujú popri expresionistických aj naturalistické a symbolické momenty. Na problém jeho štýlového zaradenia upozornila Helena Spurná: „Bez ohľadu na vžitú súdu sa však dielo nedá jednoznačne štýlovo zaradiť. Rovnako ako sa hovorí o znakoch expresionizmu, nemôžeme sa nezmieniť ani o silných vplyvoch psychologického realizmu a naturalizmu (prejavujú sa v dôraze na sprítomnenie duševných pochodov postavy a prezentácii skutočnosti aj v tých najodpornejších detailoch). V scénickej zložke libreta sa potom odrážajú postupy symbolizmu.“³²

Na *Očakávaní* je zaujímavé, že toto relativizovanie časových dimenzií opery nemá pendant v abstraktnejšom scénickom poňatí monodrámy. Libretistka a skladateľ popri monológovi Ženy zaznamenali s veľkou precíznosťou predstavu o javiskovej podobe diela. Tu sú oproti torzovito koncipovanému libretu a hudbe smerujúcej k určitému stupňu abstraktnosti predstavu o scénickej podobe monodrámy vysvetlené konkrétne a presne. Akoby scénické a gestické prostriedky mali presne vymedzený cieľ.

Ak v librete a hudbe *Očakávaní* dominuje dávka abstrakcie, nedopovedanosti a štýlovo sa tu zračí freudistické východisko, ale dovedené k expresionistickým konzekvenciám, v scénických poznámkach, z ktorých mnohé pochádzajú od libretistky a ďalšie od skladateľa, vystupuje štýlovo atmosféra fin de siècle. Uvädnuté kvety pre

³² SPURNÁ, Helena: *Hudebně divadelní tvorba Arnolda Schönberga*. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Brno: Masarykova univerzita, 2001, Q 4, s. 87.

milenca, okraj lesa a cesta osvetlená mesiacom, čistina s papradím a žltými hubami, do toho krik nočného vtáka, osamelý dom v pozadí cesty a lesa, len v náznaku vystupujúci z chabého mesačného osvetlenia... to všetko asociuje melancholickú a nostalgickú atmosféru, takú príznačnú pre výtvarnú secesiu, ktorá bola v čase vzniku monodrámy nie štylizovaným a iluzívnym, ale faktickým rámcom psychopatologických javov. *Očakávanie* práve touto romantizujúcou významovou scénickou vrstvou korešponduje s aktuálnou dobou, v ktorej skladateľ a libretistka žili. Zároveň sa však prostredníctvom najjednoduchších scénických prvkov môže realizovať hlbšia symbolika, ktorá predovšetkým les, cestu, tajuplný dom a svit mesiaca môže chápať ako freudistické psychoanalytické významy. Dnešné inscenácie *Očakávania* sa od týchto scénických pokynov odklňajú. Nazdávam sa, že sa stále javí ako plne opodstatnená inscenačná cesta, ktorá bude interpretovať Schönbergove a Pappenheimovej predstavy ako symboly dokumentujúce mnohé z rozjatreného vnútra hrdinky. Napokon, hrdinkinu viacznačnosť z hľadiska jej vzťahu k mŕtvemu milencovi ako faktu alebo fikcii potvrdzuje aj novšie psychoanalytické bádanie. Francúzsky filozof a psychoanalytik Jean Baudrillard v knihe *O zvädzaní* o tomto probléme konštatuje: „Hystéria je ochránená proti zvädzaniu tým, že ponúka klamlivé príznaky, klamlivé preto, lebo vo chvíli, keď sa dajú rozlúštiť vo svojej najvyššej vypätosti, nemôžeme im už veriť.“³³

Z hľadiska priestorových dimenzií je pre „*Očakávanie*“ príznačné, že sa tu proporčne striedajú výstupy odohrávajúce sa v temnote lesa a výstupy osvetlené mesiacom. Mesiac ako prírodný fenomén, ale aj ako symbol sna, sa v librete tematizuje priebežne a sústavne. Niektoré básnické obrazy pripomínajú japonskú tradičnú

poéziu haiku alebo waka, v ktorých sa atmosféra prírody uplatňuje ako jedna z najobvyklejších významových polôh. Napríklad: „Mesiac je zradný... / Pretože je bez krvi... maľuje červenou krvou...“, alebo: „Ešte stále mesto... a ten bledý mesiac... / ani mráčik, ani tieň krídla nočného vtáka na oblohe... / táto nekonečná mŕtvoľná bledosť... / sotva môžem ďalej...“ Striedanie tmy a sporého svetla je v súlade s expresionistickým poňatím scénického priestoru a symbolickej funkcie svetla v expresionistickom divadle i filme. Zmeny osvetlenia však nemajú (už vzhľadom na nočné prostredie) radikálne kontrastný ráz, skôr akoby symbolizovali, že každá úzkosť, každý strach môže predpovedať nádej, spásu, vyjasnenie. Pripomeňme na tomto mieste dômyselnú expresionisticko-symbolickú prácu so svetlom v klasickom expresionistickom filme *Upír z Nosferatu* (1920). Napokon, zjasnenie na konci *Očakávania* môže znamenať nielen príchod rána a prítomnosť prvých ľudí na ulici, ale aj prvok katarzie. O tom, že Schönberg s funkciou zjasnenia rátať, svedčí i jeho hudobná koncepcia, ktorá práve v závere diela použitím takmer impresionistickej zvukovosti a zvláštnej orchestrálnej sónickosti vyvoláva dojem katarzie, ktorý je v texte monodrámy iba minimálne naznačený situáciou, kedy si Žena, na rozdiel od situácie v celom diele, začne uvedomovať neďalekú prítomnosť prvých ranných chodcov. Svoju tragédiu tak zasadzuje prvýkrát do konkrétnejšieho a širšieho kontextu a naznačuje vyrovnávanie sa s ňou v konkrétnom spoločenstve ľudí, ale s vlastnou vnútornou osamotenosťou. Preto bude očakávanie pokračovať, preto sú jej posledné slová: „Hľadala som...“ Schönberg práve záver opery koncipoval s ohľadom na vyznenie celkom nových zvukových efektov, ktoré však na rozdiel od čisto impresionistickej sónickosti založenej na špecifickej zvukovej melódii svoju zvukovosť odvíjajú od polyfónnej sadzby orchestra, ktorý od prvých výstupov kombinuje

³³ BAUDRILLARD, Jean: *O svádění. Prel. Alena Dvořáčková. Olomouc: Votobia, 1996, s. 141.*

princípy vychádzajúce z recitativu *accompagnato* so sadzbou typickou pre komornú hudbu.^{/34}

Dichotómiu medzi smerovaním k abstrakcii vo výstavbe diela a lipnutím na konkrétnej realistickej predstave scénického a čiastočne aj režijného stvárnenia, Schönberg prekročil až v nasledujúcej opere *Šťastná ruka* (*Die glückliche Hand*). Výstižne o tejto problematike hovorí Siegfried Mauser: „Nová rovina, ktorá poskytuje Schönbergom intendovanú „vyššiu skutočnosť“, sa uskutočňuje rozmanitými spôsobmi a poukazuje na rôzne historické zobrazovacie pozície: ich pomer v *Očakávaní* prezrádza vznik tejto ranoexpressionistickej jednotejstvovej opery z tradície naturalizmu, ktorý po nej nasledoval a romantizmu, ktorý ju predchádzal, *Šťastná ruka* dokumentuje oproti tomu ďalší vývin, ktorý už poskytuje abstraktným a symbolickým prvkom prístup do detailov samostatného scénického diania.“^{/35} Smerovanie k abstrakcii má v sebe i rozhodujúce prvky pre konštituovanie umelecky nového. Už Adorno v *Estetickej teórii* upozornil na to, že „v abstraktnosti nového sa však ukladá čosi obsahovo rozhodujúce.“^{/36} A Schönbergovo smerovanie k abstrakcii nielen v čisto hudobných druhoch a žánroch, ale aj v hudobnodramatických, prezrádza a hlbšie objasňujú aj jeho teoretické aktivity. Vo svojej *Náuke o harmónii* (1911)^{/37} určil dve základné axiómy, na ktorých spočíva atonálna, dvanásťtónová hudba: 1. Všetkých dvanásť tónov stupnice treba zbaviť všetkých hudobných významov, ktoré

³⁴ Funkciu polyfónie v orchestrálnej koncepcii *Očakávania* analyzoval DAHLHAUS, Carl: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz; London; New York; Tokyo: Schott, 1978, s. 189 – 194.

³⁵ MAUSER, Siegfried: *Vom expressionistischen Einakter zur grossen Oper: Das Musiktheater der Wiener Schulle, c. d.*, s. 123.

³⁶ ADORNO, Theodor, Wiesengrund: *Estetická teorie*. Prel. Dušan Prokop. Praha: Panglos, 1997, s. 34.

³⁷ SCHÖNBERG, Arnold: *Harmonielehre*. Leipzig: Edition Peters, 1977.

nadobudli historickým vývojom európskej hudby. 2. V novej kompozícii sa má uplatniť ich rovnocennosť.

Hudobnodramatická koncepcia *Očakávania* však nie je v súlade s týmto teoretickým vymedzením. Práve silná korešpondenčná väzba medzi citovým svetom hrdinky a jej hudobným zobrazením poukazuje na fakt, že Schönberg mal pri kompozícii diela na mysli konkrétne významy figúr, ktorých významovosť sa konštituuje práve na základe relácií medzi jednotlivými tónmi. Významovosť však v atonálnej hudbe neurčujú iba tónové vzťahy, ale aj rytmus. Práve ten je u Schönberga výsostne diferencovaný a individualizovaný. Napokon, dodekafónia ako prísny kompozičný poriadok, ku ktorému *Očakávanie* svojou voľnou atonalitou predstavuje iba predstupeň, do značnej miery znižuje význam citovosti a subjektívnych faktorov v prospech racionalizácie hudobnej kompozície, pre *Očakávanie* je však charakteristická zvýšená miera citovosti a subjektivity. Zdá sa teda, akoby Schönberg v monodráme viac uzatváral predchádzajúcu epochu než otváral nové cesty, podobne ako napríklad Richard Strauss v *Salome* a *Elektre*. Na zaujímavú súvislosť *Očakávania* s Straussovou *Elektrou* upozornil Jozef Kresánek: „Monodráma *Očakávanie* predstavuje vystupňovanie toho štádia, ktoré predtým dosiahol R. Strauss v *Elektre*. Zatiaľ čo sa Strauss po tomto diele odvrátil od krvilačných námetov, Schönberg sa nechával strhnúť do zúfalých, až nihilistických krajností. Z hľadiska tvárnych prostriedkov zodpovedala tomuto snaha úplne sa vymaniť z tradície, ktorá nepoznala tóny pre tento svet.“^{/38}

Niektorí bádatelia zdôrazňujú, že Schönberg neprestajne hľadal cestu, ako by čo najviac uvoľnil svoju skladateľskú spätosť s tradíciou. Napríklad Ján Albrecht o tejto problematike píše: „Rozšírená i voľná tonalita znamenali preňho ešte vždy asociačný most s tradi-

³⁸ KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava: ASCO, 1994, s. 452.

ciou, spätou so silovým poľom pôsobenia tonality.³⁹ Paralelu k tomu môžeme vidieť i v librete a dramaturgii monodrámy. Schönberg a jeho libretistka rezignujú na „klasický“ operný príbeh a ako dramaturgickú paralelu k uvoľňovaniu tónových významov a vzťahov nachádzajú formu sna, ktorá má síce styčné plochy s realitou, ale zásadne uvoľňuje dramaturgické konštanty, na ktorých môže byť hra alebo libreto vybudované. Spájanie skutočnosti s imaginárnym, ľudské odcudzenie, márný pokus zosúladiť pudovosť a vášň s láskou, dôraz na pocity a nevedomie, východisko vo Freudovej vnútornej nevedomej psychologickú kauzalite predstavuje myšlienkovú paralelu kompozície, v ktorej sa spája vypätá expresionistická citovosť s abstraktnými polohami a novou zvukovosťou.

Schönberg teda uvoľňuje tonalitu, namiesto tradičných foriem pracuje s fantazijnou a voľnou variačnou formou, avšak v makroštruktúre kompozície, ktorá naznačuje celkovú architektúru a dramaturgické riešenie monodrámy, zachováva základný skelet romantického dynamického oblúku, ktorý však naplňa principiálne inak koncipovanými hudobnými mikroštruktúrami.

V *Očakávaní* hlbinné sféry ľudskej psychiky dostávajú hudobnú paralelu, pre ktorú je príznačná významová, časová a priestorová uvoľnenosť, relativita. Hudobná dramaturgia monodrámy je svet, v ktorom relácie štruktúr výstavby vynikajú premenlivosťou, nestálosťou, oscilovaním medzi hierarchickými väzbami a ich negovaním. Túto premenlivosť a záhadnú nedopovedanosť ešte umocňuje veľké dramatické a dynamické napätie medzi subštruktúrami diela. Schönberg opúšťa tradičnú kompozičnú logiku, ktorá sa kontinuálne vyvíjala od renesancie do začiatku 20. storočia a ako dva pevné body z nej zostávajú architektúra, dramaturgia celku a sila výrazového náboja mikroštruktúry.

³⁹ ALBRECHT, Ján: *Arnold Schönberg – tradícia a revolúcia*. In: ALBRECHT, Ján: *Človek a umenie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1999, s. 397.

FILM V OPERE

(NA PRÍKLADOCH Z BERLÍNSKÝCH INSCENÁCIÍ MILHAUDOVHO KRIŠTOFA KOLUMBA)

Predmetom nášho skúmania je vzťah filmových a divadelných prostriedkov ako estetických a umeleckých činiteľov v operných inscenáciách *Krištofa Kolumba* francúzskeho skladateľa Daria Milhauda v Staatssoper Unter den Linden v Berlíne. Opera o veľkom moreplavcovi, ktorá nie je ani čisto historickou, ani čisto exotickou operou, ale dielom prinášajúcim filozofickú a sociologickú reflexiu vzťahu Európa – Amerika z historického, ale aj etického a axiologického hľadiska, mala v slávnej pruskej opere svoju svetovú premiéru v roku 1930.

Už vtedy pred takmer sedemdesiatimi rokmi použili inscenátori⁴⁰ ako jeden z dôležitých prostriedkov spoluformujúcich divadelnú poetiku inscenácie filmovú projekciu. Došlo tak ku kombinácii divadelných a filmových prostriedkov, ktoré možno pokladať z hľadiska vývinu inscenačných tendencií v opere prvej tretiny dvadsiateho storočia za ojedinelé.

Pripomeňme, že prvým hudobným skladateľom, ktorý vo svojej opernej tvorbe využil filmové plátno, bol Bohuslav Martinů. Jeho opera *Tri želania* z roku 1929 má dokonca skladateľom definované žánrové označenie „opera-film“.⁴¹ Hoci Martinů tvoril svoje javiskové dielo približne v tom čase ako Milhaud, jeho premiéra sa ko-

⁴⁰ Operu *Krištof Kolumbus* v Štátnej opere Pod lipami hudobne našťudoval dirigent Erich Kleiber, režisérom bol Franz Ludwig Hörth a scénickým výtvarníkom Panos Aravantinos.

⁴¹ Bližšie pozri: ŠAFRÁNEK, Miloš: *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha: Supraphon, 1979.

nala až v roku 1971 v Brne.

Aj vrcholný reprezentant hudobného expresionizmu Alban Berg predpisuje film ako prostriedok, ktorý má v jeho nedokončenej opere *Lulu* splniť požiadavku na preklopenie dlhšieho časového obdobia, ktoré uplynie od smrti Maliara po vystúpenie Lulu ako tanečníčky v prvom dejstve. Tento dramatický čas, v priebehu ktorého sa odohralo zatknutie a vyšetrovacia väzba hrdinky, proces a oslobodenie, znázorňovala symbióza nemého filmu a inštrumentálnej hudby. Film tu má však ešte aj ďalší tektonický a dramaturgický význam. Je činiteľom, napomáhajúcim spojiť obe Wedekindove dramatické diela, ktoré Bergovi slúžili ako východisko pri tvorbe libreta opery.⁴²

Film ako nové, fascinujúce a magické médium intenzívne prenikal do opery koncom dvadsiatych a začiatkom tridsiatych rokov. Intenzívnejšie, než kedykoľvek neskôr. Po období očarenia a príťažlivosti nového umeleckého prostriedku (práve v tomto období sa z filmu, pôvodne takmer pútovej atrakcie, stáva v dielach najvýraznejších tvorcov čoraz presvedčivejšie nový umelecký druh) prišlo obdobie uvedomenia si odlišností a špecifik oboch umení a problémov vyplývajúcich z ich spojenia.

Nielen funkčné použitie filmu v štruktúre opernej inscenácie, ale aj prvé filmové spracovanie opery sa viaže na dobu, ktorá tesne predchádza Milhaudovej práci na kompozícii opery *Krištof Kolumbus*. V roku 1926, teda zhodou okolností v roku zrodu zvukového filmu, pripravila spoločnosť Pan-Film AG vo Viedni filmovú adaptáciu Straussovho *Gavaliera s ružou*. Hoci sa z dnešného pohľadu javí ako absurdné adaptovať operu s mimoriadne silne významotvornou hudbou – akou je *Gavaliere s ružou* – do podoby ne-

⁴² Libreto *Lulu* dokončil Berg v roku 1929; na opere pracoval až do svojej smrti v roku 1935.

mého filmu, napokon projekt, ktorého ideovými vodcami boli autori tejto opery Richard Strauss a Hugo von Hofmannsthal, ani nesplnil umelecké očakávanie tvorcov, otvorila sa v dejinách prezentácie opery nová kapitola, tá však našla svoje plnohodnotné vyústenie až do filmových adaptácií opier realizovaných po vzniku zvukového filmu.

Darius Milhaud je typom skladateľa, ktorý má cit pre javiskovú akciu a vo svojej tvorbe ju hudobne symbolizuje v scénickej, tanečnej a baletnej i opernej hudbe. Zachované svedectvá svedčia o tom, že inscenácia predstavovala ukážkový prípad avantgardnej, moderne koncipovanej opernej umeleckej výpovede, na ktorej sa podieľali umelci prvotriednych kvalít z rôznych krajín Európy. Premiéra Milhaudovho *Krištofa Kolumba* sa konala pred Hitlerovým nástupom k moci, ktorý znamenal v Nemecku koniec avantgardného umenia nielen z rasových (Milhaud bol, ako sa sám označil „provensálsky Francúz izraelského vyznania“⁴³), ale aj estetických, respektíve pseudoestetických dôvodov.

Tlak totalitaristických režimov prvej polovice nášho storočia na umeleckú tvorbu a recepciu mal v tom období takmer totožné podoby. Milhaud poznal praktiky šikanovania a ponižovania umelcov z autopsie. Vo svojom umeleckom životopise pripomína nervóznú atmosféru na medzinárodnom hudobnom festivale vo Florencii, na ktorom sa zúčastnil v roku 1937 a zažil prípravy na návštevu Hitlera v tomto meste.⁴⁴

Okolnosti vzniku tejto Milhaudovej opery sú všeobecne známe. Skladateľa na Claudelovom librete zaujali možnosti, ktoré dávali lyrické a epické prvky literárneho spracovania. Pôvodne Claudel

⁴³ MILHAUD, Darius.: *Motivy bez tónů. Z francúzskeho originálu Notes sans musique do češtiny preložil Josef Kostohryz. Praha, Supraphon 1972, s. 7.*

⁴⁴ *Tamže, s. 174.*

s Milhaudom uvažovali o filme, ktorý by v Hollywoode pripravil Max Reinhardt. Neskôr Reinhardt kvôli umeleckým nedorozumeniam s Claudelom od projektu odstúpil a Milhaud začal komponovať *Krištofa Kolumba* ako operu. Je pravdepodobné, že pôvodný zámer – vytvoriť hudbu k filmovému stvárneniu príbehu – ovplyvnil aj rozhodnutie tvorcov (a následne inscenátorov) použiť ako súčasť tejto opernej fresky filmovú projekciu.

Milhaud sa v opere *Unter den Linden* úspešne uviedol svojimi baletmi *Stvorenie* a *Salade* (1929). Uvedenie *Krištofa Kolumba* o rok neskôr predstavovalo zároveň ďalší krok v dramaturgii tejto opery, ktorá sa usilovala vyvážiť populárnejší repertoár s nemeckou klasičkou a romantikou a s pohľadom na operné novinky najvýraznejších európskych tvorcov. V roku 1925 tu mal svetovú premiéru Bergov *Wozzeck*. (Obe inscenácie spája aj rovnaký tím inscenátorov – režisér Franz Ludwig Hörth, dirigent Erich Kleiber, jedna z najvýraznejších osobností operného dirigovania dvadsiatych až päťdesiatych rokov, a scénický výtvarník Panos Aravantinos, Grék, ktorý v tomto divadle pôsobil ako prvý šéf výpravy, osobnosť, kreujúca scénografické prístupy k opere a baletu k novým, avantgardným a moderným brehom.) V období pred svetovou premiérou *Krištofa Kolumba* v stánku pruského operného umenia inscenovali okrem iných tieto tituly, ktoré reprezentovali úsilie dramaturgie opery prispieť k presadeniu nového operného ideálu nášho storočia, odrážajúceho svet a skúsenosti nového človeka: Igor Stravinskij: *Príbeh vojaka* (1925), Sergej Prokofiev: *Láska k trom pomarančom* (1926), Richard Strauss: *Adriana na Naxe* (1926), Kurt Weill: *Royal Palace* (1927), Manuel de Falla: *Bábky Majstra Pedra* (1927), Ferruccio Busoni: *Doktor Faust* (1927), Richard Strauss: *Egyptská Helena* (1928), Franz Schreker: *Spievajúci čert* (1928), Jaromír Weinberger: *Švanda Dudák* (1929).

V roku 1928 sa slávna budova opery *Unter den Linden* otvorila po dvojročnej rekonštrukcii, počas ktorej ju prestavali do pôvodnej podoby z roku 1858 (podľa plánov architekta Knobelsdorffa). Obnovené divadlo malo vtedy najmodernejšiu techniku, ktorá umožňovala realizáciu najrôznejších mysliteľných zmien, premien, trikov a podobne. Technické vymoženosti javiskovej techniky boli umocnené filmovou projekciou, dá sa teda povedať, že čiastočne v tomto smere inscenátori, ale aj sám autor, nadviazali na inscenačné trendy opery devätnásteho storočia (hlavne francúzskej, ale aj z iných kultúrnych okruhov), ku ktorým patrila aj patričná dávka spektakulárnosti, výpravnosti, schopnosti prekvapiť alebo priam šokovať publikum.

Okruh inšpirácií a podnetov smerujúcich k využitiu filmovej projekcie v opernej inscenácii bol však širší. Predovšetkým išlo o fascináciu novým médiom, ale aj o inscenačnú komplementaritu voči mnohodoménosti, viacvrstevnatosti, polytonalite a mnohoznačnosti kompozície ako takej. Už Claudelovo libreto predstavuje veľmi svojrázny umelecký tvar spájajúci mystérium s prvkami epického divadla, náučnú hru s filozofickým vyznením, klasické operné libreto a roviny výrazne symbolické, miestami až surrealistické. Originálna je takisto jeho metaforika, spájajúca umelecké obrazy s takmer apokryfným videním. Tak dielo, ako aj jeho scénická realizácia na sugestívnej a nápaditej scéne avantgardného gréckeho scénografa predstavuje typ novodobého „súborného umeleckého diela“, vychádzajúceho v základnej koncepcii z wagnerovských myšlienok o novom hudobnom divadle, hudobnej dráme a súbornom umeleckom diele (*Gesamtkunstwerk*), respektíve z umeleckej polemiky s nimi, vyjadrenej snahou vytvoriť iný typ súdržnosti a organického prepojenia jednotlivých umeleckých znakových systémov, na základe symbiózy a syntézy ktorých sa formuje dramatický i di-

vadelný tvar a jeho estetická hodnota. Milhaudovi ako javiskovo skúsenému autorovi sa to podarilo v plnej miere, s veľkým tvorivým nadhľadom, s dramatickým a expresívnym nábojom, ale aj so schopnosťou spojiť zdanlivo disparátne významové a tektonické vrstvy. Film v opere bol v podstate jednou z nich. Prejavil sa však s takou sugestivitou a umeleckou intenzitou, že poznámky alebo analytické postrehy o tejto komunikačnej vrstve diela prinášali vo veľkej a výraznej miere všetky materiály reflexívneho charakteru.

Film v inscenácii *Krištofa Kolumba* z roku 1930 nahradil predovšetkým javiskové efekty, ktoré keby sa realizovali tradičnými metódami by pôsobili nanajvýš nemoderne, zastaralo, ako rezíduá veľkej výpravnej opery minulého storočia s jej grandióznymi a pompézny-
mi zobrazovacími prístupmi. Pripomeňme na tomto mieste napríklad slávny scénický návrh k svetovej premiére Meyerbeerovej *Afričanky* v parížskej Grand oper v roku 1865. V treťom dejstve nájdeme dokonale realistický obraz provy zámorského korábu, navyše počas morskej búrky. Pokus o realistické zobrazenie námornej lode pôsobí na opernom javisku neprirodzene a nemiestne (buď naivne alebo ako „polopatistický“ popisný realizmus). O to silnejšie museli pôsobiť v prvej berlínskej inscenácii *Krištofa Kolumba* scény s plavbou námornej lode vyjadrujúce na jednej strane realisticky zobrazený fenomén – a zároveň, prostredníctvom divadelnej fikcie aj jeho ideálny, ba priam transcendentný rozmer. Zaujímavo tento inscenačný prístup komentuje Darius Milhaud vo svojej spomienkovej knihe: „Predvedenie bolo znamenité a Kleiber skvelo dirigoval. Réžia bola veľmi obratná: divadelnú oponu odstránili a javisko predĺžili po oboch stranách nad orchestriskom, takže zbor mohol spievať bez toho, že by rušil hru. V pozadí javiska bolo filmové plátno; použitie filmu malo dať väčšiu intenzitu evokačnej sile réžie. Keď Krištof Kolumbus číta knihu Marka Pola, objavja sa na plátne ako vo

sne exotické prostredia, ktoré ako v hmlách idú jedno za druhým; pri výstupe, keď sa Krištof Kolumbus lúči s rodinou, interpretujú na plátne tí istí herci rovnakú myšlienku, ale v inej réžii, čo dej zdvojuje, a tým aj zosilňuje; keď sa Krištof Kolumbus pýta námorníka na loď, čo stroskotala pri Azorách, obrovský zväčšený obraz tej istej scény na plátne ako by prenášal túto evokáciu do vnútorného a tajuplného sveta. Technické prostriedky štátnej opery umožňovali rýchlu výmenu dekorácií, čo bolo znamenité, pretože je tam dvadsaťsedem obrazov.“⁴⁵

Niekoľko zachovaných scénografických návrhov Pana Aravantina ukazuje, že scénograf vedel využiť základné prostredia, ktoré používala už baroková operná scénografia (prístav, loď, salón, záhrada a podobne) a zároveň ich umelecký tvar vedel ozvláštniť a kreovať s takmer tajuplnou a mysterióznou sugestivitou. Napríklad obraz morského korábu, ktorý sa tu vyskytne, podobne ako v celom rade romantických výpravných opier, nie je idylickým a realistickým obrázkom (ako napríklad z Meyerbeerovej *Afričanky*), ale tajuplným zobrazením bezvýchodiskovej situácie na lodi vo chvíli, kedy námorníci prestali veriť v nádej a dobrý výsledok plavby. Takisto filmové vykreslenie morského pobrežia s výhľadom do morských diaľav nie je žánrovým obrázkom zo starej (či zastaranej) opernej inscenácie, ale silným obrazom nekonečnosti mora, neskôr umocneným ešte objavením sa krdla bielych holubíc, v opere veľmi silným významotvorným symbolom.

Film bol v čase vzniku Milhaudovej opery *Krištof Kolumbus* médiom „neobmedzených možností“. Základnú korešpondenciu medzi použitými filmovými prostriedkami môžeme v opernej insce-

⁴⁵ Tamže, s. 159 – 160. Údaj o dvadsiatich siedmich obrazoch dnes už neplatí, lebo Milhaud po premiére počet obrazov opery znížil na dvadsaťštyri, v takej podobe sa opera hrá aj dnes.

nácii nájsť už v tom, že film svojou polyfunkčnosťou a viacdimenziónálnosťou zodpovedá viacvrstevnatosti a viacdimenziónálnej symbolickej podstate umeleckej výpovede opery. Film, ktorý sa už vtedy chápal ako prostriedok schopný niesť estetickú a najrôznejšie sociálne funkcie, zodpovedal touto polyfunkčnosťou umelecky zložitú štruktúrovanému posolstvu opery. Ak sa väčšina filmových tvorcov na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov nášho storočia usilovala transformovať literárne alebo divadelné diela do filmovej podoby, tvorcovia berlínskej inscenácie *Krištofa Kolumba* postupovali inak. Pre nich sa film stal komponentom opernej scénografie, realisticky umocňujúcim operné obrazy, ale zároveň posúvajúcim ich umelecké posolstvo do vyššej, transcendentnej roviny. Zároveň však film v opere čisto scénografickú funkciu prekračuje a stáva sa činiteľom, napomáhajúcim formovať novú podobu inscenačnej integrity operného diela, založenú podobne ako wagnerovský koncept na ideí súborného umeleckého diela, ale chápanej v súvislosti s vývinom opery a hudobného divadla v dvadsiatom storočí. Transparentnosť filmových obrazov v kombinácii s viacdimenziónalým a iluzívnym divadelným znakom je jednou z podôb hľadania nových princípov organickej jednoty zložiek, prvkov, vrstiev operného diela, opernej (divadelnej) inscenácie.

Uplatnenie filmových princípov v opernej inscenácii v roku 1930 je zaujímavé aj z iného hľadiska. Na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov viacerí umelci, umenovedci a estetikovia diskutovali o špecifikách filmu, o odlišnosti filmu a divadla, filmovej a divadelnej tvorby.⁴⁶ V podstate ešte skôr, než tieto estetické diskusie

⁴⁶ O tejto estetickej reflexii nového filmového umenia prinášajú analytické postrehy štúdie Júliusa Pašteku *Filmové umenie a filmová estetika, Film medzi skutočnosťou a divadlom*. In: PAŠTEKA, Július: *Estetické paralely umenia*. Bratislava: Veda 1976, s. 281 – 333.

a reflexie dospeli k všeobecnejším uzáverom, sa v tvorbe prejavila snaha obe umenia organicky spojiť.

Je zaujímavé, ba priam symbolické, že Milhaudov *Krištof Kolumbus* vznikol v rovnakom období ako ťažisková práca analyzujúca inscenačné, dramaturgické a estetické možnosti súčasného divadla – *Estetika dramatického umenia* Otakara Zicha. Český estetik sa v nej okrem iného vyjadruje aj k problematike technických možností scénografie: „Veľa, ak nie všetko, záleží od režisérovej scénickej invencie; veď ‚nemožnými‘ úlohami sa inšpirujú najoriginálnejšie koncepcie a vytvárajú pokrok v umení vôbec.“⁴⁷ Zapojenie filmových prostriedkov do opernej inscenácie možno teda pokladať za jeden zo súdobých konceptov vytvárajúcich „pokrok v umení“. Jeden z výrazných „pokrokových“ činiteľov spočíva v tom, že filmové plátno umiestnené na zadnom horizonte javiska narúša doteraz platnú konvenciu, že dynamicky (a dramaticky) najsilnejším je pre vnímateľov scénický priestor bezprostredne za rampou. Filmová produkcia v hĺbke javiska kinetizuje dramatický dej opery takým spôsobom, že na mieste, kam operná a divadelná konvencia už po stáročia umiestňovala scénografické komponenty statickej povahy sa objaví výrazný kinetický činiteľ (živé obrazy!), navyše svojou sugestivitou strhávajúci na seba pozornosť obecnstva.

+ + +

Na novátorské inscenačné tendencie inscenátorov z roku 1930 nadviazali aj inscenátori tej istej opery v tom istom divadle v roku 1998.⁴⁸

⁴⁷ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. Praha: Panorama 1986, s. 213.

⁴⁸ Hudobne operu naštudoval dirigent Philippe Jordan, zbormajstrami boli Ernst Stoy a Eberhard Friedrich, režijnú inscenáciu pripravili Peter Greenaway a Saskia Boddeke, scénu navrhol Gerhard Benz, kostýmy Emi Wadaová, filmové zábery realizoval Kees Kasander, dramaturgom inscenácie bol Manfred Haedler. Premiéra sa konala 24. októbra 1998.

Britský filmár Peter Greenaway je známy predovšetkým ako filmový režisér, ktorý uplatňuje vo svojich filmoch výrazné artistné a estetické cítenie.⁴⁹ Posolstvo filmového diela vyjadruje často divadelnými prostriedkami. Jeho filmy, napríklad *Umelcova zmluva* a *Kuchár, zlodej, jeho žena a jej milenec* majú výtvarnú stránku (kostýmy, scéna, práca so svetlom), ktorá smeruje viac do výrazového a umeleckého arzenálu divadla, než do zaužívaných výtvarných prvkov v súčasnom filme. Často expozičné alebo kľúčové scény svojich filmov ohraničuje prvkami pripomínajúcimi portál, takže vo filmovom diele vzbudzuje ilúziu divadla. Pracuje v štúdiomom prostredí. Napríklad film *Kuchár, zlodej, jeho žena a jej milenec* sa celý realizoval v štúdiomom prostredí. Monumentálna kuchyňa a luxusná priestorná reštaurácia boli štúdiovými stavbami, exteriéry v tomto diele absentujú. Greenaway je zároveň majstrom šokujúcich, ba až brutálnych efektov (vo filme *Kuchár, zlodej, jeho žena a jej milenec*, ktorého je zároveň autorom scenára, predvádza mučenie dieťaťa alebo servírovanie a konzumovanie uvarenej ľudskej mŕtvolky).

Ku Greenawayovmu rukopisu patrí okrem iného aj sugestívna práca s obnaženým ľudským telom (mužským aj ženským), ktoré však preňho viac než erotický a sexuálny symbol reprezentuje späťtosť človeka s prírodou, dôležitosť prirodzených inštinktov a reak-

⁴⁹ Širšiemu okruhu divákov sa Greenaway prvýkrát predstavil filmom *The Draughtman's Contract* (*Umelcova zmluva*) z roku 1982. Neopakovateľným spôsobom tu spojil kolorit sedemnásteho storočia s modernými estetickými možnosťami filmového umenia. Kritika označila film ako „výtvarný rébus“. K jeho ďalším významným filmom patria *Drowning by Numbers* (1988, *Topenie po číslach*), *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* (1989, *Kuchár, zlodej, jeho žena a jej milenec*), *Prospero's Books* (1991, *Prosperove knihy*) podľa Shakespearovej *Búrky*, *The Belly of an Architect* (1996, *Brucho architekta*).

cií človeka, odlišnosť človeka zviazaného konvenciami spojenými často s krvilačnými alebo agresívnymi tendenciami a človeka hľadajúcimi svoju novú alebo obnovenú podstatu v prostote a jednoduchosti. V takmer všetkých Greenawayových filmoch vystupuje ľudská prostota, symbolizovaná nahotou, ako protipól neobarokového koloritu, kedy barokové výtvarné prvky sa stávajú v súvislostiach s životom súčasného človeka prvkom umocňujúcim jeho nezdravú skonvencionalizovanosť a čiastočne aj vyumelkovanosť. Tak stojí nahý umelec vo filme *Umelcova zmluva* ako čistý a na estetické hodnoty zameraný človek oproti intrigám miestnej spoločnosti, tak vystupuje pár milencov, očarených aj sexom, ale aj čistotou a jednoduchosťou svojho vzťahu, vo filme *Kuchár, zlodej, jeho žena a jej milenec* ako protiklad fašizoidnej ľudskej kreatúry, ktorá sa nezastaví pred ničím. Tak sa aj v inscenácii *Krištofa Kolumba* v pruskej opere Unter den Linden objavia nahí Indiáni oproti „objaviteľom“ Nového sveta ako symbol čistoty a spätosti s prírodou, ale aj ako predzvesť budúcich krutých, neľudských činov. Obnažené ľudské telo ako estetický činiteľ je zároveň u Greenawaya symbolom postupného „odkvitania“ krásy, elegancie, mladistvej vitality a erotiky, a tým novým spôsobom naplňa a oživuje hlavne v baroku obľúbenú estetickú kategóriu vanitas.

Film v opernej inscenácii *Krištofa Kolumba* a film ako samostatné umelecké dielo u Greenawaya do určitej miery splývajú. Respektíve, spája ich totožný základný estetický a tvorivý prístup. V spôsoboch, pomocou ktorých sa dospieva k estetickému cieľu, sa filmové diela a operná inscenácia odlišujú. Filmy sú modelované ako čisto artistné a výsostne estetické kompozície. Film v opere, ktorý tu hrá funkciu jedného z inscenačných činiteľov, je komponovaný polyštýlovo.

Operná inscenácia ako celok však spája takisto predstavy artist-

nosti a čisto estetického prístupu. Jej filmová zložka obsahuje najrôznejšie štýlové a komunikačné filmové roviny. Stretneme sa tu s kombináciou nemého umeleckého a dokumentárneho filmu, s filmovou abstrakciou (zábery zobrazujúce zväčšený hrot brka zapisujúceho najdôležitejšie udalosti z „triumfálnej“ plavby, zobrazenie symbolu astronomických hodín, geometrické obrazce voľne asociujúce úlohu starých námorných a geografických pomôcok, filmové zábery letiacej bielej holubice, ktorej francúzske pomenovanie je takmer totožné s menom slávneho moreplavca).

Koncepcia filmovej stránky inscenácie z roku 1998 sa pridrižiava základných postupov, ktoré uplatnili už inscenátori v roku 1930. Aj tu sa stretneme so zobrazením, zdvojením konajúcej postavy. Jej konfrontácia na plátne a na scéne vyznieva jednoznačne v prospech filmového plátna, pretože detaily, ktoré môže film vo zväčšenej podobe zverejniť na seba prirodzene a zákonite strhávajú pozornosť vnímateľa. To, čo filmové plátno dopovedá, vyznieva teda v prípade hereckých kreácií veľmi sugestívne a silne. Predovšetkým veľmi silne sa vytvára ilúzia psychologického rozmeru Kolumbovej osobnosti, ktorý v type divadla, ktorý uprednostnili Claudel s Milhaudom nie je dominantným prvkom, vytvárajúcim dramatické parametre kompozície. Ak sa však na filmovom plátne zobrazí detail tváre Krištofa Kolumba, ktorý „umocňuje“ gestiku a mimiku herca na scéne, dochádza k zaujímavému druhu umeleckého zrkadlenia. K zobrazeniu Kolumba na filmovom plátne prispela pravdepodobne už Claudelova a Milhaudova koncepcia, v ich opere vystupujú totiž dve postavy Krištofa Kolumba. Jedna zobrazuje starého muža krátko pred smrťou, ktorý bilancujúce svoj život, svoje prehry a víťazstvá. Druhý je Kolumbus na vrchole svojej slávy a aktívnej objaviteľskej činnosti – muž v strednom veku, dynamický, odvážny, neohrozený, plný vnútorného presvedčenia.

Iným prvkom inšpirujúcim použitie filmového plátna sú postavy Hovorcu, Odporcu a Zmocnenca (ide o hovorené úlohy), ktorí komentujú Kolumbov život, argumentujú za a proti a reprezentujú akýsi symbolický súd nad pozemskými činmi slávneho moreplavca. Jeho faustovská hľadačská sila, jeho intenzívne úsilie po poznaní a pokroku sú podrobené skúmaniu, kritike, hodnoteniu aj pohľadom z etického stanoviska. Epický prvok, ktorý do opery výrazne vnášajú tieto tri postavy, je „ilustrovaný“ filmovými zábermi, ktoré akoby znázorňovali obsah onej knihy, ktorú „napísal“ Kolumbov život. Veď aj Claudelova hra, ktorá poslúžila ako podklad libreta sa nazýva *Kniha o Krištofovi Kolumbovi*, aby autor dal najavo výrazne epický rozmer tohto dramatického opusu.

Symbol knihy je podobne, ako aj ďalšie dôležité symboly, zobrazený na javisku hneď niekoľkokrát. Hovorca nesie foliant, z ktorého číta o životných peripetiách Krištofa Kolumba, ale písmo, ešte dôležitejšie a významnejšie, prinášajúce posolstvo o dôležitosti ním fixovaného slova, symbolizujúce, ako sa Kolumbove činy stávajú vo svojej podstate jednoznačne definovanými, jasnými, určitými a transparentnými práve zapísaním najdôležitejších javov a udalostí do denníka, vytvára ku konečnej, definitívnej podobe knihy dynamický a kinetizujúci kontrast. Výsledok a proces tvorby vidí divák na javisku vďaka filmovej animácii paralelne. Pred divákom na filmovom plátne v pozadí scény alebo na revuálnych priesvitných oponách rastie zápis informujúci o moreplavcových činoch, písmo ho činí nesmrteľným. Symbolika písma a Kolumbovho krstného mena (Krištof = Christoforos, teda človek nesúci Krista) poukazujú na mysteriózny charakter Claudelovej dramatickej predlohy. Paralela medzi Kolumbovým menom a jeho spirituálnym významom je v opere zdôraznená v najvyššej možnej miere.

Film má teda v inscenácii Milhaudovej opery funkcie etablojúce

jej polyštýlový charakter. Jazyk filmového umenia vo svojej univerzalite a všeobecnej kultúrnej dimenzii inscenátori pribrali ako jeden z komponentov divadelného znaku. Pomocou filmového jazyka sa inscenátorom podarilo umelecky sugestívne a pomerne jednoznačne (exaktne) vyjadriť filozofickú dimenziu viac než päťsto rokov trvajúceho vzťahu medzi Európou a Amerikou, jej idylické a pseudoidylické, ale aj veľmi kruté a agresívne podoby. Filmové zábery, ktoré sa premietajú v inscenácii na tri hlavné plátna na horizonte a po okrajoch javiska a v niektorých scénach ešte na zadnú a prednú priesvitnú tylovú oponu, sú takisto formou viacnásobného zrkadlenia problematiky európsko-amerických vzťahov, ktorá je jedným z najväčších mravných apelov v novodobej histórii ľudstva. Tak sa relativizuje inak transparentný a jasne čitateľný filmový jazyk, tak sa filmový záber z dokumentárneho filmu (v inscenácii sa stretne s filmovým zobrazením bezbranných, úprimných Indiánov, ale aj s pohľadom na prax koncentračných táborov a na iné priame aj nepriame výsledky nastaveného krivého zrkadla, ktoré poskytuje europeizovaná Amerika amerikanizovanej Európe), dostáva do nových kontextov a spoluvytvára divadelný znak, ktorého dominantná funkcia je umelecká, a nie dokumentárna. Filmový záber teda do štruktúry divadelného znaku vstupuje aj ako axióma a ako výstraha varujúca pred zneužitím etických princípov. O tom, že vzťah medzi Európou a Amerikou je jedným z najproblematickejších a najnebezpečnejších z hľadiska etickej dimenzie ľudstva, svedčí už na začiatku opery symbol bielej holubice (v Greenawayovom jazyku akcentujúcim princíp zrkadlenia sa zjaví trikrát: na filmovom plátne ako záber na letiaceho vtáka, ako baletka v bielom kostýme symbolizujúca holubicu a ako ozajstná živá biela holubica, ktorá v úvodných scénach inscenácie preletí cez javisko), ktorá sa tu chápe v biblickom duchu ako hlásateľka nového

života po potope (nepriamo tu vystupuje možnosť porovnania sily a odhodlania Noema a Kolumba) a ako tvorca sily tretej božskej osoby. Holubica, stelesnená baletnou tanečnicou, má ruky od krvi. Toto posolstvo opery sa vráti v závere, po scéne smrti kráľovnej Isabely, kedy za zvukov requiem sa objaví obraz varujúci pred drancovaním a koristníckym zneužívaním „tretieho sveta“, ktoré sa najintenzívnejšie rozmohlo práve po objavení „Nového sveta“.

Dnes nepatrí filmová projekcia v opernej inscenačnej praxi k bežným výrazovým, umeleckým a estetickým prostriedkom. Režisér Peter Greenaway vo svojej koncepcii Milhaudovho *Krištofa Kolumba* dokázal, že spôsob inscenovania, ktorý kedysi súvisel s fascináciou novým médiom možno dnes použiť ako plnohodnotný inscenačný prístup. Nemennosť, definitívnosť hereckej kreácie vo filme a jedinečnosť jeho práce na divadelnom javisku spolu s nevymedzenou disponibilitou času a priestoru vo filmovom umení a charakterom scénickej „stálosti“ divadelnej inscenácie pôsobia ako ozvlášťujúci element, ako komponent, vytvárajúci dynamickú antinómiu medzi obrazovým charakterom divadla a filmu a ich schopnosťou vysloviť univerzálne estetické a etické posolstvo.

AKTUALIZÁCIA IDEJÍ SVÄTÉHO FRANTIŠKA V MESSIAENOVEJ OPERE SAINT FRANCOIS D'ASSISE

Olivier Messiaen bol výrazne ovplyvnený ideami františkánstva a významným spôsobom ich aktualizoval vo svojej opere o svätom Františkovi z Assisi.

Vznik opery súvisel s konkrétnou objednávkou. V roku 1975 do-

stal Messiaen od Rolfa Liebermanna, šéfa Parížskej opery návrh, aby pre tento operný dom skomponoval operné dielo. Messiaen váhal, lebo dovtedy nenapísal žiadne javiskové dielo. Messiaen si zvolil sv. Františka za centrálny bod svojej opery, pretože tento svätec stojí najbližšie ku Kristovi. Ako aj v ostatných svojich vokálnych kompozíciách, aj v tejto opere je Messiaen sám autor textu. Konceptia libreta vychádza z Messiaenovej predstavy, aby operný text slúžil ako podnet pre vznik dobrej hudby, ale aj ako náboženské, teologické vyznanie, rovnako dôležité ako hudba. Pri písaní libreta sa opieral okrem iného o spis *Vita beata Francisci* z roku 1228, ktorého autorom je Tommaso de Celano, o diela svätého Bonaventuru a o legendy zhromaždené v *I fioretti di San Francesco*. Preto Messiaen mnohé texty svätého Františka prevzal v doslovnom znení, čiastočne aj citáty z *Biblie*. Svetová premiéra opery sa konala dňa 28. novembra 1983 v Opere Garnier v Paríži.

Konceptia libreta do značnej miery predznamenáva dramaturgickú výstavbu opery. Messiaen zo života svätého Františka a z dochovaných legend vyberá kľúčové výstupy. Z ôsmich výjavov komponuje tri monumentálne dejstvá opery. Každé z nich vrcholí operným zobrazením všeobecne známej udalosti zo života svätého Františka. V prvom dejstve je to pobozkanie malomocného, v druhom dejstve kázeň vtákom a v treťom dejstve stigmy a smrť a nový život svätého Františka.

V opere *Saint Francois d'Assise* uskutočnil Messiaen bilanciu svojej doterajšej tvorivej činnosti. Je zaujímavé sledovať, ako Messiaen buduje sieť paralel medzi duchovnými význammi príbehov svätého Františka a ich hudobným stvárnením. Pritom vo Františkovi vidí nielen veľkú duchovnú osobnosť, ale aj dramatickú osobnosť. Akoby Messiaen vo svojej opere naplnil slová, ktorými charakterizoval svätého Františka Gilbert Keith Chesterton: „Bol

pravým opakom teatrálného človeka. Predovšetkým bol veľmi dramatickou osobnosťou. Dramatickosť v ňom bola zložená z vnútorného pokoja, aktivity a láskavosti.⁵⁰ Práve v týchto dimenziách ne-teatrálnosti na jednej strane a zvnútornenej dramatickosti Olivier Messiaen komponuje jednotlivé výstupy svojej opery.

Jednotlivé výstupy sú koncipované značne široko a viac než sústredenosť na klasický dramatický vývin v nich dominuje pokojnejšia epická rovina. Táto statika javiskového diania je však vyvážená intenzívnym expresívnym nábojom v mikroštruktúre hudobnej reči. Postavy opery hovoria štylizovanou, viac oratórnou než opernou rečou, hudba na väčších plochách smeruje k zdôrazneniu duchovného vyústenia príbehov svätého Františka na menších plochách svojím výrazovým rozmerom poukazuje na to, že hrdinovia sú ľudia, ktorí majú svoje trápenia, nesú svoj kríž, ich konanie a myslenie ovplyvňujú ich emócie a podobne. Messiaen v mikroštruktúre svojej opery používa nielen hudobné zobrazenie afektov ľudskej duše, čím aktualizuje v opere 20. storočia prostriedky barokovej afektivej teórie, ale aj miestny kolorit (*couleur locale*), obľúbený prostriedok opery konca 18. a 19. storočia. Tak napríklad v scéne s malomocným hudobnými prostriedkami zobrazuje priam fyzický pocit hnytia alebo v kázni vtákom zvukomalebným spôsobom navodzuje zvukovú atmosféru veľkého krdla vtákov, kde nechýbajú ani zvuky poukazujúce na orientálny charakter spevu niektorých vtákov. Práve orientalizmy v kontexte opery o európskom svätcovi akoby poukazovali na univerzalizmus kresťanstva. Pripomeňme na tomto mieste, že Messiaen nebol prvý skladateľ, ktorý hudbou zobrazil kázeň svätého Františka vtákom. Už Franz Liszt v klavírnej kompozícii si dal podobnú úlohu, ktorú riešil vo výraznom antic-

⁵⁰ CHESTERTON, Gilbert Keith: *Svätý František z Assisi*. Z angličtiny preložil Pavol Vlček. Bratislava: Alfa, 1993, s. 65.

pácii impresionistickej zvukovosti. Spev vtákov, ktorý Messiaena počas celého jeho života fascinoval, hrá v opere úlohu centrálného bodu hudobnej dramaturgie. „Vtáci sú moji Majstri,“ povedal Messiaen. „Pre mňa sú vtáci najväčší umelci našej planéty, myslím si, že aj ľudia začali spievať práve preto, že počuli spievať vtákov. Iné zvieratá nemuzikujú. (...) Vtáci, ktorí spievajú, sú mierumilovní. Spievajú, aby privábili samičky alebo aby pozdravili vychádzajúce alebo zapadajúce slnko. – Dravci nespievajú. Supi a sokoli – nespievajú. Tí škriekajú. – Žijeme v hroznej dobe – všade vôkol zločiny, terorizmus, vraždy. Musí sa z času na čas dvihnúť hoci aj slabý hlas, aby zvestoval mier, láska a nádej.“ Niektorí znalci Messiaenovho diela, napríklad Theo Hirsbrunner poukazujú na fakt, že kázeň vtákom nadväzuje na prvky japonského divadla nó.⁵¹

Messiaen ako základnú dramaturgickú konštantu vo svojej opere o svätom Františkovi volí dynamické napätie medzi Františkom ako človekom, ktorý má mimoriadnu schopnosť mať súcit s blížnymi a Františkom, ktorý jednoznačne smeruje k duchovnej dimenzii bytia. Obe tieto dimenzie sú hudba symbolicky zobrazuje. Oproti rytmicky a melodicky bohato ozvláštneným výstupom stoja výstupy, v ktorých dominuje významová sila a sugestivita jednohlasu, poukazujúca na duchovne všeobjímajúci svet chorálu.

Ak sa zamýšľame nad aktualizáciou myšlienok svätého Františka v Messiaenovej opere, zisťujeme, že voľbou kľúčových výstupov Messiaen na prvé miesto kladie problém lásky a nehy. Autor eseistickej knihy o svätom Františkovi Stan Rougier konštatuje ako si svätý František uvedomoval, že „neha je Božia rosa, bez nej ľudské srdce ochorie a z jeho chorobného stavu potom vznikajú všetky nega-

⁵¹ HIRSBRUNNER, Theo: *Messiaen: Saint Francois d'Assise (1983) (heslo)*. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 8 Bänden. Oper. Operette. Musical. Ballett. Muenchen – Zuerich: Piper, zv. 4, s. 109.*

tívne stavy – žiarlivosť, odpor, nenávisť.“⁵²

Lásku a nehu však Messiaen nezobrazuje ako bezkonfliktnú, statickú kvalitu. Naopak. Hudobne ich naplňa veľkým expresívnym a dramatickým nábojom. Utrpenie vedie k vnútornej kráse. Svätý František to vysvetľuje Malomocnému: „Ak je človek zvnútra krásny, stane sa svätým v hodine svojho vzkriesenia.“ Svätý František sa z tohto hľadiska priblíži Bohu už počas svojho života.

V piatok obraze opery sa svätému Františkovi zjaví anjel a hrá sólo na husle akoby dával tušiť budúcu nebeskú blaženosť. Svätý František stráca prostredníctvom krásy hudby vedomie. Messiaen tu vyslovuje slovami Anjela, ktorý sa stretne so svätým Františkom, východiskovú tézu svojej hudobnej filozofie: „Boh nás oslňuje hojnosťou pravdy. Hudba nás privádza k Bohu prostredníctvom svojho nedostatku pravdy. Hovoríš prostredníctvom hudby k Bohu. A Boh ti prostredníctvom hudby odpovedá.“ Spev pripomína Františkovi vlastnú pozemskú ohraničenosť. Messiaen tu ideovým vyznením obrazu nepriamo poukazuje, že v sporu o univerzálie by svätý František stál na strane realistov.

Messiaen svojou hudobnou rečou symbolizuje Františkovu zvláštnosť a neopakovateľnosť. Tomu zodpovedajú aj kompozičné prostriedky. Messiaen málokedy hovorí o abstraktných intervaloch, ale iba o farbách. Rytmické stvárnenie zodpovedá iným Messiaenovým dielom: Dielo neovládajú pravidelne pulzujúce metrá v symetrických proporciách, ale iracionálne hodnoty (kvintoly, septoly) a rozmanité nepatrné predĺženia, a typicky messiaenovské „rhythmes non-rétrogradables“. Messiaen podobne ako v iných svojich dielach vytvára úplne nový typ hudobného dynamizmu, ktorý tu korešponduje s duchovným svetom svätého Františka.

⁵² ROUGIER, Stan: *František z Assisi, básnik a prorok. Z franúzskeho originálu preložila Vojtěška Mazálková. Brno: Petrov, 1990, s. 22.*

Messiaenov František je nielen obrazom svätca, ale aj umelca. Skladateľ jeho ústami vyslovil v opere svoje umelecké krédo, ktoré najkrajšie ústredný hrdina opery vyslovil vo svojich posledných slovách: „Pane! Pane! Hudba a poézia ma k Tebe priviedli: prostredníctvom obrazu, symbolu a pretože mi chýba Pravda.“

Messiaen teda v dramaturgii svojej opery vidí Františka ako človeka aj ako svätca a vo svojej hudobnodramatickej koncepcii tejto postavy zdôrazňuje čisto duchovný rozmer, ale aj aktuálne umelecké krédo, ktorým sám seba premieta do postavy svätého Františka. Tým akoby sa Messiaen priblížil k chápaniu svätého Františka Denisom de Rougemontom, ktorý v jeho osobnosti vidí syntézu božskej a dvornej lásky. Tomuto rozmeru u Messiaena zodpovedá výrazový kontrast medzi očarujúcou farebnosťou na jednej strane a prostriedkami poukazujúcimi na Františkovo smerovanie k transcendentnu.

Messiaen vytvára monumentálnu operu, v ktorej nadväzuje na francúzsku tradíciu religióznej opery a oratória, začínajúcu už u Berliozu a pred Messiaenom vrcholiacu v Debussyho Martýriu svätého Sebastiana (Le Martyre de Saint-Sébastien), v Milhaudovej opere Krištof Kolumbus (Christophe Colomb) alebo v Honnerorovom oratóriu Jana z Arcu na hranici (Jeanne d'Arce au bucher). Pre všetky tieto diela je charakteristické, že ich rituálny rozmer mieri k posvätnému predvádzaniu jedinečnej udalosti, založenej na obeti ústredného hrdinu, ktorý prináša najhlbšie obavy svojej duše, ale aj vieru a nádej v kolektívne vykúpenie.

ANTICKÁ MYTOLÓGIA V OPERE NA PRAHU 21. STOROČIA

Bolo by nosením sov do Atén, keby som hovoril o dôležitosti antickej mytológie a antiky vôbec pre vývin opery od jej počiatkov až do súčasnosti. Metamorfózy recepcie antiky v opere nie sú uzavreté – a práve prvý rok nového storočia priniesol v stredoeurópskom kultúrnom priestore premiéry dvoch inscenácií nových opier, námetovo vychádzajúcich z antickej mytológie a jej dramatického spracovania. Ide o diela rakúskeho skladateľa Christiana Ofenbauera (nar. 1961) „*SzenePenthesileaEinTraum(1999-2000)*“ a českého skladateľa Michala Košuta (nar. 1954) *Ifigénia*. Prvá mala premiéru na tohoročných Wiener Festwochen v Theater an der Wien, druhá na brnianskom festivale Moravský podzim v Janáčkovom divadle.

Pre pochopenie Ofenbauerovej opery je dôležité nielen poznanie antického mytologického príbehu o Penthesilei a jej literárne spracovanie Heinrichom von Kleistom, ktoré poslúžilo ako východisko pre vznik libreta, ale aj moment snovosti, ktorý Ofenbauer organicky spojil s novodobým pohľadom na mýtus. Opera tak má dva námetové korene. Jeden smeruje do recepcie antickej mytológie v dejinách operného žánru, druhý do oblasti sna v opere, ktorý pred Ofenbauerom akcentovali napr. Wagner, Strauss, Zemlinsky, Martinů či Nono.

Z literárneho hľadiska sú zaujímavé posuny záveru antického mýtu u Kleista a u Ofenbauera. V starom mýte zabíja Achilles Penthesileu, u Kleista Penthesilea nechá Achilla roztrhať svorkou svojich psov, Ofenbauer, hoci vychádza z Kleistovho videnia námetu, nechá Penthesileu žiť. Nemodeluje patetickú, entuziazmom naplnenú hrdinku, ktorá na záver opery zomiera, ale ženu, ktorá by

mohla ako stará podať v závere opery svedectvo o krvavom potlačení matriarchátu a o večnom konflikte a o neporozumení medzi pohlaviami. Ale Penthesilea ako poslednú vetu opery povie: „Nemôžem, nechcem spomínať.“ Tým sa približuje modernému človekovi, ktorý antickú mytológiu nerecipuje ako zbierku kuriózných tragických a hrdinských príbehov, ale z ich esencie si berie poznanie pre riešenie svojej existenciálnej situácie. Ofenbauer a jeho libretista akoby tým naznačovali, že nechápu mýtus ako predlogický spôsob myslenia o svete a človekovi, ale ako udalosť, ktorá stojí mimo kultúrne a historicky podmienenej relácie „pravdivý – nepravdivý“ a jej obsah sa môže znova a znova aktualizovať.

Z antického mýtu v Kleistovom videní Ofenbauer tematizuje predovšetkým jediný moment: vzťahy medzi ženami a mužmi. Z širokého dramatického Kleistovho plátna si skladateľ, ktorý je taktiež autorom libreta (za spolupráce Lutza Grafa, ktorý bol zároveň režisérom viedenskej svetovej premiéry), vybral iba tri výstupy (20., 21. a 25.) zobrazujúce vyslovene boj medzi Amazonkami, bojujúcimi na strane Trójanov a Odysseovými mužmi, ktorí Tróju s ostatnými Grékmi dobývajú. Aj žensko-mužský boj chápe autor ako aktualizáciu. Napríklad súčasných psychoanalytických estetických škôl, ktoré chápu mužskú a ženskú citovosť a sexualitu ako výrazne asymetrické. Mužská rozkoš, chápaná ako aktivita a ženská rozkoš, pokladaná za otvorenie sa niečomu celkom Inému (s veľkým i), sa nikdy nestretnú, hovorí napr. francúzsky psychoanalytik Jacques Lacan.

Ofenbauer si predsavzal, že napíše operu, v ktorej medzi slovom a hudbou, resp. medzi dramatickými situáciami a hudbou nejestvujú korešpondenčné väzby. Skladateľ sa tak postavil chrbtom k celej štyristoročnej opernej tradícii, v ktorej môžeme dejiny opery chápať okrem iného i ako dejiny spôsobu riešenia vzťahu dramatickosti slova a hudby. Ofenbauer stavia estetickú požiadavku asynchro-

nity medzi hudbou a slovom, medzi hudbou a dramatickosťou a takisto medzi hudbou a javiskovým dianím. K svojej úlohe skladateľa hudobnoscénického produktu sa vyjadruje: „Som viac hudobníkom než hermeneutikom.“ Ide teda o experiment, v ktorom je spochybnená relatívna súdržnosť a symbióza jednotlivých zložiek, konštitujúcich operný znak a nahradená úsilím zaujať diváka práve uvoľnenosťou ich vzťahov. Vzniká, pochopiteľne, otázka, či táto uvoľnenosť prinesie novú kvalitu? Ak Ofenbauerovo dielo hodnotíme z hľadiska jeho tvorivého zámeru, môžeme konštatovať, že sa podaril. Ak v hodnotení zohľadníme okrem diela a tvorivého subjektu i vnímateľa, môžeme vyjadriť skepsu, či po štyristoročnom relatívne kontinuitnom vývine opery môže mať tak radikálne formulovaný a uskutočnený estetický plán úspech a či môže do ďalšieho vývinu žánru zasiahnuť inak, než iba ako ojedinelý pokus.

Z estetického hľadiska do značnej miery išlo o prenesenie princípov dekonštrukcie a dekompozície do sveta kompozície i inscenovania operného diela. Ofenbauerova hudba vyrastá z odkazu druhej viedenskej školy a serializmu, v kompozícii bol žiakom Friedricha Cerhu. Skladateľ uplatňuje originálny prístup k farbe orchestrálneho zvuku. Volí nezvyčajne zložený orchester, v ktorom dominujú iba „hlboké“ a „nízke“ nástroje. Napríklad sekciu sláčikov drasticky zredukoval na troje huslí a tri kontrabasy. Spolu s dvoma klavírmi naladenými na štvrttóny, tromi veľkými bubnami, saxofónom a hlbokými plechovými dychovými nástrojmi vytvára svojskú hru farebných efektov, ktoré nezaprú inšpiráciu v zvukovosti Mortona Feldmana. K nástrojom pridáva ruchy, šumy a zvuky ľudského alebo prírodného sveta (napríklad údery písacieho stroja alebo spev vtákov či dážď).

Hlavným estetickým zámerom skladateľa je vytvoriť hudbu „senza espressione“. Dominantná dynamická hladina jeho zvukovo ex-

kluzívnej a apartnej hudby, absolútne odosobnenej od citového sveta hrdinov a dramatických parametrov jednotlivých výstupov, je piano až pianissimo. V jeho opere dominuje čisto inštrumentálne cítenie. Rezignoval tak na dramatické, ako aj gestické parametre hudby. Medzi jednotlivými snami, z ktorých sa opera skladá, sú dlhé čisto inštrumentálne medzihry, ich divadelnosť je však otázná.

Pre pochopenie a vysvetlenie inscenácie má veľmi dôležitú úlohu scénografická koncepcia. Jej autorom je Andreas Jander. Dominantným prvkom, kreujúcim javiskový priestor je obrovská sklenená kocka, pripomínajúca modernú architektúru. V nej je písárka s mechanickým písacím strojom a muž, ktorý pravdepodobne diktuje. Sú hermeticky uzavretí od ostatného javiskového diania. Ide o dnešných ľudí. Nespievajú, nehovoria. Rekonštruujú z čriepkov a úlomkov informácií dávny príbeh o Penthesilei, o vojne medzi Amazonkami a Grékmi. Kocka opisuje na javisku v pomalom tempe, korešpondujúcom s rovnako pomalým tempom hudby, elipsopvité krivky. Na ostatnej časti javiska, ktoré je celkom odhalené, takže vidno detaily divadelnej mašinérie, sa odohráva starý príbeh. Avšak nie ako realistický obraz, ale ako symbolický, emblémovitý náznak, v ktorom sa staré a nové, mytologické a súčasné ľudské prelína a koexistuje vedľa seba. Odhalený nie je iba vnútrošok javiska, odhalení sú i aktéri príbehu. Ženy – Amazonky a muži – gréci bojovníci – sa v určitých scénach pohybujú na javisku nahí. Nahota spolu s celkovým chladom inscenácie, s odosobnenosťou a citovou nezúčastnenosťou hudby sa spolupodieľajú na vyjadrení hlavného posolstva inscenácie o nemožnosti porozumenia medzi pohlaviami, o ťažkosti rekonštruovať starý príbeh bez toho, že by interpret doň vnášal i aktualizčné momenty zo svojej skúsenosti a svojej doby. Pesimizmus a nihilizmus vyžarujú z diela i z inscenácie, nie však ako módna záležitosť, ale ako umelecky vyjadrený ži-

votný pocit, kontinuitne sa v európskej kultúre vracajúci (od čias Kleista ešte vo zvýšenej miere). Ofenbauer sa usiluje pre jeho zobrazenie voliť nové prostriedky.

Réžia Lutz Grafa mala šokujúce, groteskné i nudné momenty. K prvým patrila nahota, k druhým napríklad nepochopiteľne zdĺhavá scéna, keď sa nahí gréci bojovníci postupne obliekajú do súčasných šiat, k tretím napríklad nekonečne dlhé „putovanie“ sklenenej kocky javiskom bez prítomnosti akejkoľvek akcie alebo dlhé výstupy hlavných postáv bez pohybu a javiskového dynamizmu. Na druhej strane natoľko neobvyklé dielo, akým Ofenbauerova *Penthesilea* je, by nemohlo byť inscenované bežným alebo i mierne inovovaným javiskovým jazykom.

Pozornosť, ktorú venovali interpreti hudobnému naštudovaniu bola mimoriadna a príkladná. Predstavitelia hlavných úloh nezobrazujú typy a charaktery, ale iba statické prvky celkovo asynchronnej štruktúry. Hlavné mužské i ženské spievajúce postavy stvárnil vynikajúci umelci, zväčša reprezentanti mladej generácie.

SzenePenthesileaEinTraum(1999-2000) Christiana Ofenbauera je výnimočným hudobnoscénickým dielom. Šokuje svojím chladom, odosobnenosťou, pesimizmom, skepsou. Ide o dekonštrukčný pohľad na antický mýtus. Zobrazuje sa jeho hlbinná symbolika, nie fakticita. Dielo i inscenácia vyžadujú od vnímateľa výsostne intelektuálny prístup. Napriek zaujímavým estetickým a filozofickým východiskám, napriek faktu, že Ofenbauer je nesporne talentovaný a z hľadiska schopnosti vytvoriť zaujímavú hudobnú štruktúru ojedinelý tvorca, verím iba v obmedzenú životnosť tohto opusu.

Ifigénia Michala Košuta vychádza z autentickej antickej dramatickej literatúry. Libreto vzniklo podľa Euripidovej drámy v českom preklade. Teda nie z pohľadu na príbeh z antickej mytológie cez prizmu romantika, od ktorého umeleckého videnia akoby

u Ofenbauera a jeho spolulibretistu viedla priama cesta až k súčasnému pohľadu s dominantným dekonštrukčným videním. Už týmto základným literárnym východiskom sa Košut a jeho libretista Jan Antonín Pitínský dostávajú do väčšej blízkosti antiky, sprostredkovávajú antiku v jej kvázi autentickej podobe. Odtiaľ pramení aj kompozičný a hudobnodramaturgický prístup skladateľa k opere.

Košutova opera má podtitul „rituál“. Autor si z antickej mytológie a z antického umenia na rozdiel od Ofenbauera vyberá tie významové vrstvy, ktoré potvrdzujú spätosť umenia s konaním. Táto tradícia európskej estetiky, spätosť umenia s konaním, sa začína práve v antickom Grécku a nadobúda jasné kontúry práve v čase vzniku Euripidových drám. Na druhej strane rituál, pokiaľ sa spájal s ľudskou obetou bol aj v gréckej polis čímisi ojedinelým. Prípad Ifigénie je zaujímavý z dvoch hľadísk: ľudská obeta sa má vykonať nie kvôli vyhánaniu zla, ale kvôli vojenskému víťazstvu, kvôli mocenským dimenziám politiky; obetným barančekom má byť žena – panovníkova dcéra. Práve tento moment sa azda najvýraznejšie aktualizuje dnes, v čase moderných mocenských rituálov.

Košut, hoci operu naplnil moderným hudobným jazykom, z hľadiska estetických tvorivých východísk ctí tradíciu. Chápe dôležitosť páťosu antickej drámy ako konfliktu určitých požiadaviek a tendencií, ktoré majú ideálnu a univerzálnu povahu a bojujú medzi sebou vo vnútri subjektu. A tento páťos sa usiluje vyjadriť v hudbe. Nie však romantickým alebo romantizujúcim patetickým hudobným gestom, ale s určitým odstupom, vyjadrujúcim, že nad páťosom vychádzajúcim z určitého konfliktu stojí závažnosť myšlienky. Tak Košut zobrazil predovšetkým hlavnú hrdinku operu – Ifigéniu. Zo zložitého procesu pochopenia krutého osudu – ľudskej obety v Ifigénie na Aulide vyberá kľúčový výstup hlavnej hrdinky, v ktorom sa zmieruje s tým, že bude obetovaná. Záver drámy sa tak stáva

úvodom opery. Od chvíle jej záchrany sledujeme jednak dianie v paláci kráľa Agamemnóna po odchode Ifigénie – a to ako baletný výstup, jednak ďalšie osudy Ifigénie ako kňažky u Taurov, ktorá v gréckych zajatcov spozná vlastného brata Oresta, pomôže jemu a jeho druhu Pyladovi k úteku a – vo chvíli ohrozenia úspešnosti tohto úteku zasiahne, podobne ako na začiatku, v prípade Ifigéniinej záchrany z obetného oltára bohyňa Pallas Athéna a umožní skupinke z Aulidy odísť.

Ak Ofenbauer sa usiluje o experiment, ktorý by objal a pohltil všetky parametre opery, Košut chápe experiment ako fenomén hľadajúci korešpondenciu a súvzťažnosť s tradíciou. Vo svojej opere ho zvýraznil okrem iného aj tým, že medzi rečou opery a historicitou mytologického príbehu nerozširuje priepasť, ale hľadá momenty spätosti, korešpondencie. Tým sa v podstate vzdáva od estetiky dekonštrukcie a dekompozície. Jeho návrat k antike má ráz programového návratu k starým Grékom ako k národu, ktorý sa v antike najviac riadil estetickými ideálmi, a tieto ideály nepremietal iba do tvorby umeleckých diel, ale aj do svojej životnej skúsenosti a konania.

Ofenbauer zobrazuje na príklade z antickej mytológie, čo ako jej pozostatok alebo aj určujúci prvok zostalo dnes v nás. Pritom neváha poukázať aj na kus čohosi barbarského. Košut má odstup a pokúša sa spojiť antický príbeh s dnešným svetom človeka, chce ukázať, čím sa tento mýtus môže aktualizovať dnes, čím môže osloviť moderného človeka, v podstatnejšej miere prináša moment katarzie, čím sa opäť približuje k základným princípom antickej estetiky.

V hudobnodramatickej koncepcii Košut náležite zvýrazňuje výrazové vrstvy. Charakter opery je určený základnou antinómiou, ktorú autor buduje medzi orchestrálnou hudbou, ktorú v opere nahrádza elektroakustická kompozícia, a ľudským hlasom, ktorý musí

veľmi obratne reagovať na ráz elektroakustickej hudby. Avšak v elektroakustickej hudbe hojne využíva buď prirodzené alebo akusticky upravené zvuky klasických nástrojov, čím sa koncepcne opäť približuje, aspoň symbolicky, k tradíciám operného orchestra.

Oscilácia medzi tradičnou operou, predovšetkým 17. a 18. storočia, a kategóriou umelecky nového sa prejavila vo všetkých parametroch kompozície. Libreto vychádza z niektorých zásad barokového libreta, objavujú sa tu typické hudobnorétorické figúry, akési loci communes, avšak hutnosťou a uplatnenou prózou jednoznačne poukazuje na súčasnosť. Orchestrálny part, respektíve vrstva elektroakustickej hudby, prináša na jednej strane výsostne moderný hudobný zvuk a typické možnosti tvarovania hudobného materiálu elektroakustickej hudby, z hľadiska podielu hudby na tvorbe celkového rázu jednotlivých hudobnodramatických situácií, takisto Košut organicky nadväzuje na tradície, hlavne na odkaz významných reformných činov – Glucka a Monteverdiho. Prejavuje sa nielen v charaktere riešení hudobnodramatických situácií, v kresbe hlavných postáv, ale aj v spôsobe rozvíjania vokálnych partov. Autor ruší tradičnú dvojicu recitátív – ária. Celkový spôsob vedenia vokálnych partov vo všeobecnej rovine poukazuje na spätosť s prvými opernými činmi reprezentantov florentskej cameraty, ide o melodizovaný recitátív, ktorý v súvislosti s konkrétnou dramatickosťou jednotlivých výstupov sa buď expresívne vyhrocuje alebo melodicky ozdobuje alebo jemne lyrizuje. Samozrejme, konkrétne štrukturálne modelovanie vokálnych partov vychádza jednoznačne z štýlových tendencií hudby 20. storočia. Popri gluckovskej triezvej umiernenosti a asketickosti sa však v elektroakustickej vrstve kompozície aj vo vokálnych partoch na niektorých miestach objaví i kus kvázi händelovskej nádhery a grandiozity a virtuozity vychádzajúcej z tradícií bel canta.

Oscilácia medzi tradíciou opery 17. a 18. storočia a súčasnosťou sa prejavila aj v koncepcii tanečných výstupov. Spojením opery a baletu tak trochu podľa pravidiel francúzskeho dvorného baletu je takisto prvkom korešpondujúcim s tradíciou, avšak balet svojou výrazovou silou, zobrazuje totiž v esenciálnej skratke to, čo sa stalo na dvore kráľa Agamemnóna po odchode Ifigénie do Tauridy, teda príbeh Elektry, jednoznačne smeruje do oblasti moderného výrazového tanca, s bohato štylizovaným baletným gestom 17. a 18. storočia nemá veľa spoločného.

Týmto prístupom autor založil svoj kompozičný pomer k tradícii barokovej opery s mytologickým námetom, jeho cieľom nie je túto tradíciu deštruovať, ale skôr vytvoriť paralelné dielo, ktoré by nenegovalo kontinuitu v recepcii antickej mytológie v opere počas celého jej života ako žánru.

Režisérka Karla Štaubertová-Sturm Košutovu inscenáciu kreovala ako rituál, ako drámu aj ako operu. Všetky tri prístupy majú svoje opodstatnenie. Antický mytologický rozmer vykreslila podobným intervalom, ktorý jestvuje medzi Košutovou opernou koncepciou a recepciou antiky v opere 17. a 18. storočia. Postavy majú, podobne ako v barokovej opere, kostýmy, ktoré prinášajú zmes súčasných a anticizujúcich prvkov, u hlavných postáv aj kus nádhery. V práci s hercami sa jej podarilo zosúladiť tak zobrazenie rituálu pokojným vyrovnaným gestom, a dramatickosti expresívne vyhroteným herectvom. Antický mytologický rozmer diela nechápala realisticky, ale ako symbolické nastavené krivé zrkadlo našej súčasnosti. Režisérka o tomto aspekte hovorí: „A či je rozprávanie o dcére, ktorú mali obetovať kvôli úspechu otcovej kariéry (či vojnového šťastia), a jej bratovi, ktorý v snahe zachrániť svoj morálny postoj zabil vlastnú matku, také staré a nezaujímavé? Nie sú naše životy prešiaknuté sexom, krvou, vybavovaním si účtov? Alebo vierou, že keď

sa poslušne poddáme agresii, budeme lepší a hodnotnejší ako tí druhí? Ifigénia podlieha rodinnej atmosfére. Naozaj si myslí, že jej pasivita zachráni svet? A myslí si jej brat Orestes, že zlo sa dá vyvraždiť?“

Tu je bod, v ktorom sa Košutova a Ofenbauerova opera napriek radikálne odlišným kompozičným a dramaturgickým riešeniam stretávajú. Téma snu a mytológie u Ofenbauera aj snaha vytvoriť paralelné súčasné dielo k tradíciám antiky v opere odhaľujú násilie pudovej štruktúry človeka a kladú otázku, ako s ním môžeme žiť. Obe opery tak z antickej mytológie zvyrazňujú buď priamo alebo nepriamo predovšetkým jeden problém – ako ťažké, ale zároveň nepostrádateľné je žiť v rozhovore. Tento problém okrem iného súvisí s etickým pôsobením umenia, ktorý sa od čias antiky kontinuálne reflektuje, dnes, napríklad na festivale, ktorý prevzal nad našou konferenciou záštitu.

EXOTISMUS V HENZEHO OPERE L'UPUPA A VÍŤAZSTVO SYNOVSKEJ LÁSKY A JEJ SALZBURSKEJ INSCENÁCII

Je pre mňa veľkou čťou, že môžem na tomto sympóziu hovoriť o Hansovi Wernerovi Henzem, nedlho po tom, čo tento veľký skladateľ oslávil osemdesiate narodeniny. Vo svojom príspevku by som sa chcel zamerať na problematiku exotických prvkov v jeho opere *L'Upupa*. Skôr než k tomu prikráčim, rád by som konfrontoval dve hodnotenia zvukovosti jeho tvorby. Prvé pochádza z roku 1961, týka sa hodnotenia komornej opery *Elegie für junge Liebende* a jeho autorom je Herbert Eimert: „Mit kühnem Griff bedient sich Henzes

Musik der jüngsten Klangerrungenschaften. Sie atmet, lebt und webt in einer durchsichtigen, ungewöhnlich farbigen Textur des Klanges, sie hat atmosphärischen Zauber, sie ist rhythmisch hinreissend bis zu virtuosen Jazzeffekten, sie packt dramatisch.“ Druhé z roku 2003 pochádza z kritických reflexií salzburskej svetovej premiéry opery *L'Upupa*: „Henze schlägt freundliche, versöhnliche Töne an. Mit einer Spur Melancholie blickt er gewitzt auf das Leben und läßt das Orchester einen breiten, voluminösen Klangteppich weben.“ Dômyselne kreovaná zvukovosť je v Henzeho tvorbe konštantná. Práve hudobná zvukovosť úzko súvisí s exotizmom, s jeho hudobným vyjadrením ako ozvlášťujúceho prvku európskej hudby. V opere je však zvukovosť len jednou rovinou, v ktorej sa môže exotizmus prejavíť. U Henzeho zvukovosť – a to nielen exoticky zafarbená – otvára cestu k rozmanitým možnostiam inscenačného stvárnenia opery.

Opera *L'Upupa* mala svetovú premiéru na Salzburger Festspiele 2003 ako Auftragswerk der Salzburger Festspiele. Libreto diela s podtitulom „Ein deutsches Lustspiel im elf Tableaux aus dem Arabischen“ vytvoril Hans Werner Henze. Musikalische Leitung (Einstudierung) pripravil Markus Stenz, režijne dielo naštudoval (Inszenierung) Dieter Dorn.

Hans Werner Henze sa hlási k veľkým zjavom opernej tvorby – k Monteverdimu, Mozartovi, Wagnerovi a k odkazu Gustava Mahlera. Für Henze sind sie Musiker einer Vergangenheit, die „mir (...) nicht wie Vergangenheit vorkommt, wie etwas historisch Ueberwundenes, das uns nichts mehr angeht, sondern mir intellektuelle Qualität und Sensibilisierung bedeutet, eine Lebensform und Denkweise, deren Inhalte ich mir wie einen fremden, meiner Klasse nicht zugedachten Besitz habe erobern wollen. Auch das Kunstdenken des jungen deutschen Bürgertums vom Anfang des

vorherigen Jahrhunderts, mit seinen Entdeckung von Sprachmusik und Musiksprache, der Bedeutung unserer Märchen und Mythen und der darin verborgenen Seelenlandschaften ist mir so wichtig und gegenwärtig geworden, als ob es dazuangetan sein koente, aus dem Dunkel der Unterentwicklung herauszukommen, der Helligkeit klassizistischer Kultur entgegen.“

L'Upupa je už druhou operou, ktorú Henze napísal na objednávku Salzburger Festspiele. Už v roku 1966 tu mala svoju svetovú premiéru opera *Bakchantky* (*Die Bassariden*). Obe opery spája mytologický rozmer. V opere *L'Upupa* sa ale spája aj s rozprávkovým a exotickým rozmerom. Henze vo svojej dramaturgickej koncepcie vyšiel z faktu, že odveká túžba človeka poznávať nové svety sa špecificky premietala aj do jeho umeleckej tvorby. Podobne ako v počiatkoch operného žánru dominovala v námetovej sfére opery grécka mytológia, aj u Henzeho v predchádzajúcich operných a javiskových dielach je svet gréckej mytológie v popredí.

Hans Werner Henze obrátil svoju pozornosť k fenoménu rozprávky, ktorá svojou sýrskou provenienciou súvisí s exotickým rozmerom. Pod titulom „ein deutsches Lustspiel“ Henzeho opera *L'Upupa* poukazuje na Mozartov *Únos zo serailu* (*Die Entführung aus dem Serail*) a na fenomén predmozartovskej opery. Podobne ako v opere serii aj u Henzeho súvisí exotický rozmer príbehu aj hudby opery nielen so seba projekciou vnútorného sveta človeka, ktorý túži uskutočniť svoje želania, túžby a fantázie týkajúce sa málo poznaného sveta. Je zaujímavé, že práve *Únos zo serailu* bola prvá opera, ktorú inscenoval režisér *L'Upupu* Dienter Dorn. Bolo to v roku 1979 vo viedenskej štátnej opere (výprava Jürgen Rose, hudobné naštudovanie Karl Böhm).

Exotizmus u Henzeho však neznamená iba zdôraznenie koloritu. Henze akoby sa zdanlivo obrátil ku kedysi populárnej forme opery

– rozprávke odohrávajúcej sa v exotickom prostredí. Kolorit a atmosféra rozprávkových a cudzích krajín sú na jednej strane vyjadrené pestrú farebnou hudbou s idiomatikou poukazujúcou v melodike a rytmičke na svet Orientu, na druhej strane však na mnohých miestach opery ustupujú do pozadia v prospech univerzálnej myšlienkového podstaty diela. Henze v opere *L'Upupa* rovnako ako Mozart v *Únose zo serailu* nepracuje s exotickými prvkami za účelom kontrastu. Prostredníctvom univerzalizmu relativizuje vzorce správania, definuje a hudobne kreuje vzťahy medzi postavami, hudbou spresňuje a určuje ich citový svet, ich obavy, neistoty, ale aj lásky.

Exotický rozmer opery *L'Upupa* do istej miery relativizuje postava rozprávača vo veži. Symbolicky poukazuje na prepojenie sveta Orientu a nášho sveta. V dramaturgickej štruktúre opery je prvkom, ktorý do dramaturgickej línie opery vnáša poetiku rozprávania. Je rozprávačom, ktorý nie je mimo príbeh alebo nad ním, ale je súčasťou príbehu, účastní sa ho a prejaví v ňom svoje ja. Niektorí kritici v bezprostredných reakciách na svetovú premiéru Henzeho opery pripodobňovali starého muža uväzneného vo veži k antickému gréckemu rapsódovi. Hlavný rozdiel medzi ním a rapsódom spočíva v tom, že vo vzťahu k príbehu nie je vševediaci, rovnako ako divák analyzuje minulosť, o ktorej vie pravdepodobne zo svojej optiky to menej než divák. Nie je teda najvyššou rozprávačskou autoritou, nie je však ani typom rozprávača, ktorý je príbehom nesený a s prekvapením stojí pred novými situáciami. Jeho nadhľad nad príbehom garantuje jeho životná skúsenosť. Mytologický, rozprávkový a exotický rozmer príbehu akoby bol už vopred obsiahnutý v jeho životnej skúsenosti. Dokonca aj fantazijné a rozprávkovo-surrealistické situácie odohrávajúce sa v exotickom prostredí akoby preňho neznamenali novú prekvapujúcu skúsenosť, ale ako by boli

jeho myslením zažité alebo aspoň predvídané. Postava rozprávača v dramaturgickej a naratologickej štruktúre opery má funkciu jednotiaceho činiteľa rozmanitých významových vrstiev príbehu a jeho zhudobnenia.

Z inscenačného hľadiska je zaujímavá jeho javisková izolovanosť. Nie je to prvý prípad Henzeho opery, kedy je hlavný hrdina na javisku zdôraznený izolovanosťou od ostatných postáv. Tak pochopil napríklad režisér a scénický výtvarník Hans Neugebauer hlavnú úlohu v jednodejstvovej opere *Dedinský lekár (Ein Landarzt)* podľa Franza Kafku v inscenácii druhého znenia opery v roku 1965 vo Frankfurte nad Mohanom. M. V oboch prípadoch ide o spojenie rozprávača a konajúcej postavy, pričom postava Starého muža navodzuje v opere *L'Upupa* svet klasickej rozprávky s jej rozprávačom, ktorý spája svet mimezis a fikcie, v ktorých sa nachádza špecificky vyčlenený priestor pre exotickú fantázijskosť. Henze tak v čase, kedy umenie namiesto klasicky vybudovaného príbehu prináša jeho dekonštrukciu, rehabilituje príbeh s jeho klasicky budovanou zápletkou so symbolickou funkciou hudby, s fascináciou z prostredia, kde sa dej opery odohráva. Exotizmus v tak koncipovanom diele hrá úlohu estetického ozvláštnenia a zdôraznenia momentov fascinácie.

Fascinácia nemá u Henzeho charakter úplného očarenia, odovzdania sa dielu, respektíve jeho exotickému rozmeru. V tomto sa Henze odkláňa od zásad romantickej recepčnej estetiky a smeruje skôr ku klasicizujúcim zobrazovacím postupom. Henze spája exotizmus s rozprávkovosťou tak, že východiskový žáner – rozprávku – chápe v jej vnútornej rôznorodosti a v celej šírke jej naratívnych a dramatických funkcií. Motívy zo sýrskych rozprávok sa v kontexte Henzeho opernej dramaturgie dostali do nových súvislostí a do nových funkčných a symbolických vzťahov. Sám Henze chápe zob-

razováciu a ideovú schopnosť hudby ako významnú a nepokladá za správne, keď smeruje iba k čistej abstrakcii. V rozhovore pri príležitosti svetovej premiéry v Salzburgu v roku 2003 sa bol o tejto problematike vyjadril: „Mnohí moji komponujúci kolegovia pokladajú telesné v hudbe za neprípustné a požadujú čistú duchovnosť. To pokladám za nesprávne. Myslím si, že dobrá zábava musí byť inteligentná a inteligentné umenie zároveň zábavné.“⁵³

Pre zobrazenie exotického rozmeru vrátane exotického miestneho koloritu (*couleur locale*) z toho vyplýva snaha hľadať klasické krásno. Henze hľadá jeho prepojenie s požiadavkami hudobného výrazu. Kritika v tejto súvislosti konštatovala: „Široko spektrálna melodika a farbistá inštrumentácia, v rámci ktorej je odstránená funkcia disonancií, sú hlavné znaky Henzeho neskorších diel.“⁵⁴

Niekedy je Henze pripodobňovaný k Richardovi Straussovi. Práve vo vzťahu k mytológii a k exotizmom by sme mohli medzi oboma skladateľmi nájsť styčné plochy. Napríklad exotizmy a orientalizmy v spojení so svetom rozprávky, mýtu a ságy v Straussovej opere *Žena bez tieňa (Die Frau ohne Schatten)* a v Henzeho *L'Upupovi* vykazujú typologicky a čiastočne aj významovo celý rad spoločných črt. Prejavuje sa okrem iného v kolísaní medzi ilúziou a snom a medzi realitou a irealitou. Špecifickým spôsobom Henze vtiahol do štruktúry opery zvuky prírody. Zázračný vták *L'Upupa* (dudok) v opere vystupuje nielen ako moment iniciujúci hľadáčstvo a poznávanie neznámeho, teda aj exotického. Zvuk mávania jeho krídiel sa stal pre Henzeho východiskovým motívickým materiálom celej opery. S hudobnými segmentmi, odvodenými od tejto

⁵³ Citované podľa: LINDENBAUER, Christoph: *Das Märchen eines Aestheten. Salzburg: L'Upupa von Hans Werner Henze vor Uraufführung. In: Wiener Zeitung. 12. 8. 2003, s. 25.*

⁵⁴ Tamže, s. 25

východiskovej zvukomalby pracuje ako so základným východiskovým tematickým hudobným materiálom opery. Pre Henzeho diela staršieho obdobia je charakteristické, že sa pokúsil spojiť hudobnosť reči s rečovým charakterom hudby. V opere *L'Upupa* k tomu prichádza ešte zvuk prírody. Henze akoby tým poukazoval na fakt, že hudobný monotematizmus môže byť spojený aj s originálnou zvukovosťou ako východiskom významovej štruktúry hudby.

Práve od tohto momentu sa podľa môjho názoru odvíjal aj inscenačný výklad opery. Režisér Dieter Dorn akoby vyšiel z Henzeho originálnej zvukovosti a hľadal k nej komplementárnu zložku v javiskovej podobe opery, teda nielen vo výtvarnej zložke, ale aj v riešení jednotlivých mizanscén. Vyšiel z analýzy rečových tvarov, zvukomalby aj čisto estetickéhо hodnoty Henzeho hudby a hľadal k nim adekvátny javiskový tvar. Podobne ako Henzeho hudba smeruje k univerzalizmu aj Dornovo riešenie celkovej režijnej a scénografickej koncepcie opery smerovalo k zdôrazneniu univerzálneho rozmeru vo výklade posolstva diela. Už celkový tvar scény, jej farebnosť a hra svetla a tmy akoby poukazovali na základnú dichotómiu klasických rozprávok – dobro a zlo. Dornova snaha vytvoriť jednotu príbehu hudby a inscenácie smerovala v zobrazení exotického prostredia takisto k univerzalizmu. Namiesto geografickej, historickej a etnologickej vernosti je ňôho v popredí záujem o vernosť vychádzajúcu z typológie dramatických a rozprávkových situácií. Taká vernosť je viac v súlade s výkladom diela ako príbehu aj jeho nadčasového posolstva. O tom svedčí aj skutočnosť, že Henze sa v niektorých rozhovoroch vyjadril, že v *L'Upupovi* aktualizoval aj mnohé zo svojich životných skúseností, spomienok a privátnych túžob, podobne ako Leoš Janáček v opere *Liška Bystrouška*. Režisér túto rovinu smerujúcu k aktualizácii personálneho nahradil všeobecnejším posolstvom o tom, ako je dôležité, aby túžby a očakávania každého člo-

veka otvárali kus priestoru pre fikciu a jej umeleckú reflexiu.

Dorn správne pochopil, že imaginárny svet rozprávkovej opery nie možno chápať ako samozrejmosť. Preto na javisku vytvoril pre Henzeho rozprávkovú operu nový špecifický rámec, ktorý prostredníctvom scénografických, režijných a hereckých prostriedkov chce poukázať na podvojný charakter divadelnej skutočnosti. Voľné prechody medzi svetmi mimézis a fikcie, medzi rozprávkovosťou, mýtom a exotikou majú v jeho inscenačnej koncepcii estetickú jednotu. Ukázal, že je možné v modernom opernom divadle použiť jednoduché formy, ktoré sú vo svojej jednoduchosti priam nabité významom a komunikatívnosťou. Jeho jednoduchosť korešponduje s citovanou Henzeho myšlienkou o zdravej zábavnosti umenia. Režisér Dieter Dorn dokázal, že jednoduché v súčasnej inscenačnej praxi operného divadla môže byť prístupné a zároveň si môže zachovať plný významový a umelecký náboj. S tým súvisí aj Dornovo chápanie mýtu, exotiky a rozprávkovosti. Vychádza z vedomia, že ak tieto významové roviny majú niešť pravdu, nemôžu patriť iba minulosti. Preto viedol hercov nielen k jedinečnosti podania, ale aj k určitým postupom vychádzajúcim z archetypov, ktoré mýty poskytujú. Tým vo svojej inscenácii poukázal na fakt, že môže byť zradné nechať sa viesť iba rozprávkovosťou alebo iba exotikou a nevidieť ich prepojenie s posolstvom, poetikou a štruktúrou mýtu.

POZNÁMKY O MINIMALIZME V OPERE

Téma o minimalizme v opere má svoje plné opodstatnenie. Minimalizmus v hudobnom divadle prešiel od prelomu 70. a 80. rokov do súčasnosti viacerými vývinovými fázami. Jeho doteraz slabá

reflexia u nás súvisí s tým, že slovenská operná dramaturgia minimalistické opery obišla. Týka sa to nielen klasických minimalistických opier, ktoré možno dátumom vzniku situovať do druhej polovice 70. a do 80. rokov minulého storočia, ale aj tvorby, ktorá sa od tohto základu odvíja. Vo všeobecnej rovine patrí minimalizmus do oblasti postmoderného umenia. V hudbe je spätý s takými fenoménmi, ako sú nová jednoduchosť, nová tonalita alebo nová výrazová hudba. Ako reakcia na hypertrofické štádium rozmnožovania výrazových, ale i kompozične-technicistických prostriedkov moderny sa minimalizmus orientuje na redukciu hudobnej štruktúry. Reaguje tak podľa zásad zákonov akcie a reakcie v umení.

Minimalizmus v divadle však znamená niečo iné. Ide o oprostie od popisných a jednoznačne určených scénických znakov, o minimum prostriedkov, ktorými sa v inscenácii dosahuje maximálny účinok. Minimalizmus pracuje často s takmer prázdnu scénou a často s výraznou pomocou svetla sa približuje k opernej významovosti. V oblasti hudobného divadla má korešpondencia svetla a hudby ako dvoch „nehmotných“ princípov pre divadelný tvar mimoriadny význam. Minimalisticky sa však dá inscenovať nielen opera reprezentujúca hudobne minimalistický trend, ale akékoľvek dielo, od Monteverdiho po Glassa alebo Henzeho. Ak v hudbe znamená minimalizmus relatívne vyhraný prúd založený na celkom novom spojení hudobnej statiky a dynamiky a značne neočakávane pracujúci s princípmi podobnosti a kontrastu, v divadle môže minimalizmus znamenať homeostaticky chápané dielo, ktoré nemusí spočívať na redukcionizme základných významových vrstiev divadelného diela, ale iba na redukcionizme všetkého prvoplánovo popisného a významovo redundandného.

V hudbe minimalizmus reprezentuje bezprostrednú reakciu na pocity recepcnej vyčerpanosti avantgardných smerov hudby 20.

storočia a na možnosti expresionizmu, serializmu, postserializmu a ďalších dominantných smerov v hudbe 20. storočia. Minimalizmus sa napája zo žriediel klasickej hudobnej významovosti. Už jeden z otcov minimalizmu Philip Glass čerpal z diel opernej klasiky a vo svojich opier z týchto klasických diel odvoril svoju hudobnú významovosť. Nepracoval s psychológiou hrdinu ani s atmosférotvornými prvkami. Smeroval k univerzalizmu. Okrem klasicko-romantickej významovosti je hudobný minimalizmus ovplyvnený aj neoklasicizmom, štýlovými prúdmi v vychádzajúcimi z rámca nonartificiálnej hudby a mimoeurópskymi, najmä ázijskými hudobnými kultúrami (v tomto bode by sme možno mohli nájsť určité podobnosti medzi divadelným a hudobným ovplyvnením ázijským umením).

V mnohých prípadoch je hudobný minimalizmus spätý so snahou o širokú komunikatívnosť a pôsobivosť. Má ambíciu osloviť širšie vrstvy publika, než je iba tradičné koncertné publikum alebo operné publikum. Prejav sociálnej plurality sa tak spája s redukcionizmom v oblasti použitých kompozičných a umeleckých prostriedkov. Pred sociologicky uvažujúcim muzikológom a teatroológom tak vzniká otázka, či publikum zo sveta nonartificiálnej hudby môže na základe estetickej skúsenosti s minimalistickou hudbou alebo s minimalizmom v opere kráčať smerom k recepcii tzv. vážnej hudby a opery, teda či od povedzme minimalizmu v opere vedie recepcná cesta k Monteverimu, Händelovi, Gluckovi, Mozartovi, Verdimu, Wagnerovi, Puccinimu alebo Janáčkovi. Možno by na túto otázku vedeli poskytnúť odpoveď v pražskom Národnom divadle, kde od roku 2003 do súčasnosti inscenovali tri opery reprezentujúce minimalistické smery v hudbe a v divadle a ďalšie dve opery, ktoré s minimalizmom bezprostredne súvisia. (Ide o diela Johna Adamsa *Smrť Klinghoffera*, Philippa Glasa *Kráska a zviera*, Michaela

Nymana *Man and Boy*: Dada ako „čisto“ minimalistické diela a Nagano Martina Smolku a Montezumu Lorenza Ferrera ako opery s minimalizmom bezprostredne súvisiace.)

Minimalizmus v hudbe súvisí aj s návratom k iracionalite a k tradicionalizmu. V opere sa táto tendencia prejavuje v návrate k tradičným príbehom, v klasickom chápaní divadelného času a priestoru a v určitej linearite rozvíjania hudobno-dramatického deja, ale aj v opačnom trende, v negácii opernej sujetovosti. Na druhej strane minimalizmus v opere hudobnými prostriedkami spochybňuje napríklad syntetický a komplexný charakter operného diela. Nielen objasnenie a odôvodnenie estetickej a umeleckej hodnoty diela, ale aj analýza opernej významovosti sa v prípade minimalizmu v opere dostáva na tenký ľad. Veď práve oblasť významovosti je určujúca pre pochopenie operného diela a minimalizmus ju svojím príklonom k čisto abstraktnej hudbe založenej na repetitívnych modeloch spochybňuje. Významovosť minimalistickej hudby v opere má svoj koreň nie v rozvíjaní tradičnej opernej významovosti, ale v prenášaní určitých recepcných a sociálne funkčných postojov k nonartificiálnej hudbe. Podobnosť niektorých klasických minimalistických diel s meditačnou a relaxačnou hudbou azda najvýrečnejšie svedčí o premietaní recepcných postojov a skúseností vnímateľov z oblastí mimo sféry tzv. vážnej hudby do opery. V klasických minimalistických operách nájdeme dlhé čisto inštrumentálne časti, ktoré výrazne prekračujú rámec bežných operných recepcných zvyklostí – a to aj u divákov a poslucháčov odchovaných majstrami širokého operného plátna, napríklad Richardom Wagnerom.

V opere je však ústrednou zložkou rovnako ako v divadle vôbec herec (resp. spievajúci herec). Práve vo vykreslení ústredného nositeľa dramatického deja, hudobno-dramatickej osoby, sa v operách

s minimalistickou orientáciou prejavujú umelecky a významovo ambivalentné tendencie, ktoré dávajú minimalizmu v opere špecifický náboj. Tak napríklad v Glassovej opere *Satyagraha* predstavitelia hlavných úloh naplňujú súčasne dve funkcie: Na jednej strane zobrazujú hereckou akciou aj prostredníctvom kostýmov historické osoby, na druhej strane ako speváci prednášajú posvätné texty v originálnom sanskrite a preberajú tak úlohu nie nepodobnú úlohe Evanjelistu v pašiiach Johanna Sebastiana Bacha. Prostredníctvom významového napätia medzi vrstvením javiskovej akcie a spievaného slova sa stávajú ako javiskové postavy viac menej fiktívnymi symbolmi. V inom Glassovom diel, *Einstein na pláži* z roku 1976 sa táto tendencia prejavuje celkom opačne. So slávnym fyzikom a jeho životom alebo akýmkoľvek jeho pobytom na pláži nemá toto dielo v podstate nič spoločné, iba ak niekoľko husľových sôl, ktoré sú iba evokáciou záľuby Alberta Einsteina v hre na tento nástroj. Na koncepcii diela má ideový podiel režisér Robert Wilson, ktorý bol už pred vznikom Einsteina na pláži autorom multimediálnych projektov s extrémnym trvaním: 5 – 12 hodín. Hudba k Einsteinovi na pláži trvá 4 hod. 30 min. a podľa predvádzacích pokynov sa má hrať bez prestávky! Wilson v súvislosti s týmto dielom hovorí o divadle obrazov. Tie sú spojené na základe aditívneho a asociatívneho princípu. Akoby sa tu demonštrovala základná téza postmoderny, že čokoľvek môže byť s čímkoľvek v umeleckom diele spojené. Tak ako John Cage zbavil hudbu jej významovosti, tým, že poukázal na jej čisto zvukové štruktúry, pokúsil sa Glass zbaviť operu akéhokolvek deja, dramatického aj naratívneho, poukazujúc tak na modalitu spojenia obrazu, tanca, spevu, hovorenej reči a hudby. K vrcholu „opernej významovosti a dramatickosti“ v *Einsteinovi na pláži* patria pasáže, kde nad basovou líniou elektrického organa znie spievané rátanie „jeden, dva, tri, štyri, jeden, dva, tri štyri“.

Napokon hudba tohto diela, v rámci svojho štýlu majstrovsky skomponovaná, možno lepšie vyznie bez scénickej akcie. Takže si poslucháč položí otázku, či ide o operu, alebo anglické slovo „Opera“ v podtitule diela netreba chápať ako dielo? To isté platí aj o iných Glassových „operách“, pri ktorých si poslucháč chtiac-nechtiac (ako napríklad pri opere *Fotograf*) musí položiť otázku o ich divadelnosti a dramatickosti, lebo v nich takmer absentujú nielen dramatické situácie, ale aj dramatické, ba aj spievajúce osoby.

Minimalizmus ako trend operného divadla nie je akousi menšinovou záležitosťou, rešpektujú a prezentujú ho, ako to dokladajú svetové premiéry Glassových oper, veľké a významné svetové operné domy. Svetové premiéry Glassových oper sa konali v Metropolitnej opere, v Scale, v Anglickej národnej opere, v Rímskej opere, v operných domoch v Amsterodame a na ďalších prestížnych miestach.

Absencia hudobnodramatických osôb, konštanta vývinu opery od 17. do 21. storočia, u Glassa pravdepodobne súvisí aj s vývinom činoherného divadla. Robert Wilson pri spolupráci s dramatikom Heinerom Müllerom na inscenácii jeho hry *Hamlet-Maschine* dospeli k názoru, ktorý formuloval Müller (a Wilson sa s ním stotožnil): „Veci, ktoré hovorím, nechcem a nemôžem spojiť s postavami (...). Čím ďalej tým väčší je ľahostajnosť, kto čo hovorí alebo hrá.“⁵⁵ Temný *Stroj Hamlet* sa vo Wilsonovej inscenácii z roku 1986 sa nezvýznamňuje prostredníctvom dramatických osôb, ale pomalým, jasným prednesom textu, v ktorom sa opakujú vety a vďaka ktorému získava dianie plasticnosť. Funkciu repetitívnych momentov prevzala v *Einsteinovi na pláži* hudba. Princíp však, pravdepodobne, zostal rovnaký.

⁵⁵ citované podľa: FISCHER-LICHTE: *Dejiny drámy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003, s. 492.

Iný spôsob vrstvenia dramatickej akcie a koncepcie hudobno-dramatických postáv prináša Adamsova opera *Smrť Klinghoffera*. Vychádza zo skutočnej udalosti. Dňa 7. októbra 1985 uniesli štyria palestínski teroristi z organizácie Fronta oslobodenia výletnú loď Achille Lauro. Žiadali, aby Izrael prepustil 50 palestínskych politických väzňov. Na palube lodi zavraždili šesťdesiatdeväťročného amerického turistu, invalida Leona Klinghoffera. Jeho telo aj invalidný vozík hodili cez palubu.

Ak sa zväčša v literatúre označujú postmodernosti za „cynicky dotieravých“ a oproti nim sa predstaviteľom moderny pripisujú schopnosti vysloviť odpor proti nesprávnym „sociálnym procesom a politickým akciám“,“⁵⁶ práve niektoré opery reprezentujúce minimalistické tendencie túto tézu spochybňujú. Adamsova opera nezobrazuje teroristický čin ako príbeh vrcholiaci tragickou udalosťou, ale ako udalosť, ktorú spätne reflektuje ľudská myseľ, ako čosi, čo zostáva v spomienkach a nie je možné vytesniť. Hrôzu a mravné odsúdenie terorizmu nezobrazuje umelecky priamočiari. Práve odklon od jedného dominantného uhľa pohľadu, chápanie príbehu nie v jeho fakticite, ale z hľadiska jeho zmyslu pre individuálne vnímanie a chápanie hlavných a vedľajších dramatických osôb, viedlo autorov aj inscenátorov k tomu, že v diele aj v inscenácii zdôraznili cestu od pôvodnej relativity a pochopenia oboch strán konfliktu až po postupné odhalenie pravdy.

Túto relativitu vnímania a prežívania konfliktu symbolizuje napríklad už prológ opery, v ktorom na dvoch dramaturgicky i rozsahovo rovnakých plochách dostávajú priestor palestínski aj židovskí utečenci. Oba zbory skomponoval Adams tak, že vzbudzujú predovšetkým ľudskú účasť; spôsobom výstavby libreta aj zhudobnením

⁵⁶ WELSCH, Wolfgang: *Estetické myslenie*. Do slovenčiny preložil Ladislav Kiczko. Bratislava: Archa, 1993, s. 115.

nedávajú Adams a jeho libretistka Alice Goodmanová najavo väčšiu sympatiu niektorej zo strán. Zložitosť konfliktu sa premieta predovšetkým do veľkosti ľudského utrpenia. Tak Adams zdržanlivo pristupuje ku klasickej opernej výrazovosti a významovosti, ktorá v hudbe generuje pozitívne a negatívne motivačné charakteristiky operných postáv. Ale spôsobom výrazovo zúčastneného zobrazenia operných osôb, poskytujúceho pohľad na motivácie obidvoch strán, vytvára významovú koncepciu odsudzujúcu terorizmus oveľa účinnejšie než klasická operná symbolika negatívneho.

Často sa v minimalistických operách zobrazujú skutočné udalosti alebo v nich vystupujú historické postavy (Einstein, Achnaton, Montezuma, Milan Hnilička, Jaromír Jágr, Václav Havel, Dominik Hašek); niekedy sa ich prostredníctvom vyslovuje posolstvo o možnostiach a funkcii umenia v súčasnom svete. Michael Nyman spája vo svojej opere *Man and Boy: Dada* historickú umeleckú osobnosť s otázkami o sebareflexii umelca a umenia, o dostredivej a odstredivej sile avantgardy, o vzťahu súčasného umenia postmoderny ku klasickým avantgardám 20. storočia.

Ústredná postava opery je nemecký dadaistický umelec Kurt Schwitters (1887 – 1948). Opera pozostáva z aditívne koncipovaných obrazov. Ich hlavnou témou sú metamorfózy vzťahu mladého chlapca Michaela a starnúceho umelca Schwittersa. Na rozdiel od iných minimalistických opier v popredí nestojí ani teroristický, ani rozprávkový, ani športový čin. Hlavný zmysel a cieľ snaženia oboch mužov je zbieranie cestovných lístkov mestskej hromadnej dopravy. Absurdná honba za použitými lístkami sa tu stáva symbolom absurdity každej ľudskej jednostrannosti. Zároveň sa na nej demonštruje problém avantgardy a umelecky nového z hľadiska poetiky postmoderného umenia. Špecifickou významovou rovinou je tu reflexia vzťahu umenia a politiky a zlyhanie avantgardy v súkolí ag-

resivity druhej svetovej vojny (opera, ktorá mala premiéru v roku 2004, najprv v Karlsruhe a potom v Prahe) tak vhodne korešponduje s pripomenutím si konca druhej svetovej vojny). Schwitters o tom hovorí v závere diela: „*I dadaistické umenie sa dá zneužiť na hrozné veci. Dokonca aj smiech umelcov v temnote možno zneužiť.*“

Schwitters sa svojou poetikou a svojimi estetickými názormi na moderné maliarstvo priblížil typologicky Johnovi Cageovi. Kládol si otázku o možnostiach, čo všetko môže byť materiálom výtvarného diela a dospel k názoru, že moderné maliarstvo: „používa nielen farby a plátna, štetce, palety, ale aj všetky okom vnímateľné materiály a všetky potrebné nástroje. Pritom je nepodstatné, či použité materiály už boli formované pre nejaký účel alebo nie. Koliesko od detského kočíku, drôtené pletivo, povrázok a vata sú činitelia rovnoprávni s farbou. Umelec tvorí výberom, rozdeľovaním a preformovaním materiálu. To by v hudbe zodpovedalo prinajmenšom organickému využitiu tónov aj rozmanitých ďalších zvukových vrstiev. Je symptomatické, že hudba o Schwitterovi hovorí zrozumiteľnou tonálnou rečou, založenou na veľkých ostinátnych plochách takých typických pre hudobný minimalizmus a v druhom dejstve aj prostredníctvom intonácií zo sféry muzikálovej a populárnej hudby. Nyman vo svojej hudobnej dramaturgii vyšiel taktiež zo svojich skúseností s filmovou hudbou. Preslávil sa ako autor hudby k väčšine filmov Petera Greenawaya, k slávnemu filmu *Piano* a pod. Z filmovej hudby si pre kompozíciu opery odniesol dôraz na aditívnosť. Jeho hudobná kompozícia nesleduje určité významové alebo dramaturgické vrcholy. Je skôr ilustratívnou hudbou, ktorá vytvára základnú atmosféru jednotlivých situácií. S príbehom korešponduje svojou jednoduchosťou a nerafinovanosťou. Nemá ambície prinášať k významovosti príbehu novú hudobnú rovinu, ktorá by pôvod-

nú významovosť určitým spôsobom umocňovala alebo ozvlášťovala. Zostáva plne na pôde minimalistickej poetiky, ktorá na pôdoryse ostinátne koncipovaných, pomerne málo kontrastne budovaných plôch, sa sústreďí viac na vytvorenie základného rámca než na kreovanie detailov v psychickom a motivačnom rozmere postáv a ich činov. V druhej časti opery siahne Nyman aj do arzenálu muzikálových a populárnejších intonácií – a tu sa ukazuje ako bytostný melodik schopný vytvoriť hudbu, ktorá sa podľa zásad klasickej populárnej hudby vlúdi poslucháčovi do pamäte a pripúta si ho. Nielen poetika minimalistickej opery, ale aj jej ideové vyznenie sú založené na konfrontácii dvoch tvorivých estetik – avantgardnej a postmodernej, na estetickom konflikte medzi kategóriou nového v umení v sujete opery a medzi Nymanovou hudbou, ktorá sa v mnohých výstupoch dostáva do pozície kulisy, ktorá ozvlášťuje celkovou atmosféru. Medzi integritou príbehu o umení a hudobno-dramatickou koncepciou sa tak otvára dynamická antinómia a na nej sa zakladá estetická pôsobivosť Nymanovej opery.

Tituly z oblasti operného minimalizmu poukazujú na fakt, že minimalizmus sa dá len ťažko previesť na spoločného umeleckého menovateľa. Medzi minimalistickými operami nájdeme veľké rozdiely v hudobnej reči a jej štýlovej a sémantickej funkcii, vo vzťahu hudby a slova, v koncepcii operného dramatizmu apod. Akýsi spoločný menovateľ by sa dal definovať per negationem: väčšina minimalistických opier sa odkláňa od možnosti rozvíjať hudobný expresionizmus a serializmus a svoje koncepčné aj hudobno-dramatické východiská hľadá v určitých hudobných a hudobno-dramatických archetypoch, ktoré sa vykryštalizovali v klasicko-romantickej opernej estetike. Je zaujímavé, že mnohí skladatelia reprezentujúci minimalizmus v opere majú skúsenosti s tvorbou filmovej hudby. Michal Nyman skomponoval hudbu k viacerým Greenawayovým filmom

(*Zet a dve nuly*, *Kuchár*, *zlodej*, *jeho žena a jej milenec*, *Prosperove knihy* a je autorom hudby k oscarovému filmu Jane Campionovej *Piano* z roku 1993). Táto hudba ho dokonca na istý čas vyniesla na vrchol hitparád. Philip Glass je autorom hudieb k vyše dvadsiatim filmom.

V pozadí (a v podstate aj v popredí) vzniku niektorých minimalistických opier sú ako spolupracovníci aj ako inšpirátori mnohí filmoví a divadelní režiséri. Glass pri tvorbe *Einsteina na pláži* spolupracoval s Robertom Wilsonom, a opera *Kráska a zviera* vznikla ako pokus dodať namiesto hudby Georgesa Aurica ku klasickému rozprávkovému príbehu novú, opernú hudbu, Michael Nyman s Peterom Greenawayom vytvorili originálny vzťah filmovej hudby k filmovému obrazu, v ktorom sa k poetike minimalizmu približujú repetitívnosťou hudby, poukazujúcou na opakovanie sa určitých situácií a modelov v živote a konaní filmových hrdinov.

Dramaturgická koncepcia minimalistických opier rôznym spôsobom ovplyvňuje javiskové stvárnenie. Niektoré minimalistické opery – ako napr. v pražskom Národnom divadle uvedená *Kráska a zviera* – priamo vyžadujú výpravný, ba až opulentný inscenačný prístup (živý kôň na javisku!), pre iné (a k tým patrí *Smrť Klinghoffera*) je vhodnejšie, keď inscenátori hľadajú paralely medzi hudobným, respektíve operným minimalizmom a jeho javiskovou podobou.

Minimalizmus v opere znamená novú podobu vzťahu operných foriem a výrazových prostriedkov ku skutočnosti. Oproti opere – hudobnej dráme, ku ktorej inklinovala podstatná časť celkového historického vývinu a štýlových a tvarovacích prostriedkov, sa nastoľuje hudobne voľná forma, ktorá s dramatickým dianím súvisí viac asociatívne a voľne než na základe klasických korešpondenčných vzťahov. Tento odklon od klasickej opernej významovosti

však otvára, ako to dokladá inscenačná prax, nové možnosti pre inscenačné stvárnenia, v ktorých môžu byť v oveľa závažnejšej a zásadnejšej miere využité abstraktné a surrealistické prvky. Minimalizmus v opere je fenomén, ktorý dnes reflektujeme takrečeno za horúca, pretože jeho vývin nie je ukončený a práve súčasné obdobie, v ktorom sa tvorcovia od komponovania klasických minimalistických opier odklňajú, hoci niektoré jeho postupy stále používajú, bude rozhodujúce pre budúcu umeleckú podobu tohto fenoménu.

Resumé

I. SLOVAK OPERA AND ITS DEVELOPMENT CONTEXT

BELLA'S OPERA SMITH WIELAND AND THE QUESTION OF DEVELOPMENT CONTEXT IN SLOVAK OPERA

This study analyses development context in a history of Slovak opera. Bella's opera Smith Wieland stands at the beginning of this development, which is connected with the alteration of the opera perception from hedonistic amusement and relaxation to artistic phenomenon. This study analyses further operas written by Eugen Suchoň, Ján Cikker and Juraj Beneš and explores, how opera reacted to the development of operatic dramaturgy and aesthetical and philosophical movements.

OSKAR NEDBAL AND THE ASSUMPTION OF MODERN OPERATIC DRAMATURGY

Even though, in history of music, Oskar Nedbal is known for his romantic style compositions, he tried to create the repertoire, which consisted of classical and modern operatic pieces in mutual proportion and balance, during his engagement in Bratislava as artistic director, conductor and dramaturge.

OPERATIC PRODUCTION OF JÁN CIKKER

Cikker's operas are the most important conjunction between ideals of Slovak opera and the style and dramaturgy of European operas in the twentieth century. Cikker connected the ideal of national music and opera with the ideal of new opera in his operatic production. We clearly sense his respect for human and his moral dimension, in the conception and dramaturgy of his operatic production. Cikker's operas didn't have only the function of the bridge between east and west, but also the function of humanity, full of artistic and ethical deputation, during the times of communism.

THE MESSAGE OF CHRISTIAN ETHIC IN SUCHOŇ'S OPERAS

The study analyses the way of artistic use of Christian ethic principles in Eugen Suchoň's operas *Krútňava* and *Svätopluk*. Suchoň employs metaphor and allegory artistically. In operas of Eugen Suchoň, ethical function of artistic piece involves the meaning and importance of main function – aesthetical.

THE PREMIERE OF BENEŠ'S OPERA THE PLAYERS

Opera *The Players* was written in 1994 on motif from Shakespeare's *Hamlet*. The world premiere was in May 2002 in Köln. Libretto of opera *The Players* was created, except Shakespeare's original, from Italian, French, German and Latin translation of this play. Beneš combines several post-modern methods – intertextuality – with classical dramaturgical proceedings in a dramaturgy of his opera. The staging from Köln is the remarkable artistic production from perspective of musical performance and staging methods.

OPERA IN THE ALTERNATIVE THEATRE

The paper analyses four incidental productions staged by the Association for Contemporary Opera at Stoka Theatre Company, between the years 2000 and 2001 (Martin Burlas: *Údel* (Lot), Lubomír Burgr: *Smrt v kuchyni* (Death in the Kitchen), Marek Piaček: *Posledný let* (Last Flight), Daniel Matej: *John King*). In four productions, a new unique theatre poetics is created which enhances the pluralism of styles, an overall heterogeneity of productions and a close tie with the predecessors in the sense of the discontinuity of thoughts and aesthetics. In a way, each of the "operas" represents a postmodern effort to digress from a solid structure and semantics. This proclivity toward an aesthetic and style pluralism and the ambivalence of the content have been reflected most potently in ironically and persiflage-reflected eclecticism.

THE ELEMENTS OF POST MODERNITY, PLAYFULNESS AND ABSURDITY IN OPERA *CIROSTRATUS* AND IN ITS STAGING

The first performance of opera *Cirostratus* was 25th of January in Bratislava theatre GUnaGU. The author of libretto was a director Viliam Klimáček, the author of music was composer Slavo Solovič. *Cirostratus* is that type of musical-theatrical piece, which uses the poetry of post modern theatre. It consists of free scenes series, instead of classical operatic structure. These scenes are connected basically on free associations and these emphasize the playfulness and absurdity.

II. WORLD OPERATIC PRODUCTION

OPERA AS THE POLITICAL SATIRE

This study deals with Korsakov's opera *The Golden Cockerl* and emphasizes the elements of political and social satire. The staging of Pavol Smolík and its analysis mention the contemporary actualization of the satiric elements.

THE DRAMATURGY AND AESTHETICS OF SCHÖNBERG'S ERWARTUNG

The paper ponders over the compositional and dramaturgic shape of Schönberg's monodrama *Očakávanie* (*Erwartung*, 1909), which, in a way, opened up the way to new trends in the 20th century opera. *Erwartung* reacts to the period artistic and spiritual atmosphere (*fin de siècle*, Expressionism, Freudism) and portrays the female protagonist in an extreme life situation. In this work, Schönberg delineates athematic and atonal approaches to composition, and in a novel way approaches time space dimensions of a theatrical work and the relation between the naturalistic and abstract image systems.

FILM IN OPERA

(REFLECTIONS BASED ON THE EXAMPLES OF BERLIN PRODUCTIONS OF CHRISTOPHE COLOMB BY DARIUS MILHAUD)

The paper contemplates the use of film projection in an operatic production. The analysis leans on two productions of Milhaud's opera *Christophe Colomb* at the Berlin opera *Unter den Linden*

(1930, 1998). The author familiarized himself with the second production by attending the performance, while he attempted to retrace the presence of film devices in the first production based on the preserved stage designs and the composer's written reflections.

While in 1930, the use of the film means of expression was linked with the infatuation with a new communication medium, currently, the producers focus on a deliberate linking up with the thought and aesthetic starting points of the 1930 production team, however, capitalizing on the current technological and artistic potential of cinematography.

The author spells out what he believes to be unconventional, ingenious, and novel in the basic approach of the director Peter Greenaway, and also determines the mutual link between the production aesthetic and ethical levels, and to what extent film helps co-create them. The reflection of the Europe – America relationship in the 1998 operatic production and the capacity of film to partake in the production make-up are given particular attention. Theoretical and aesthetic generalisations in the final part of the paper elaborate on the uniqueness of the involvement of film in an operatic production, and how the use of film devices contributes to the uniqueness of the opera's production integrity.

UPDATING OF SAINT FRANCIS'S CONCEPTS IN MESSIAEN'S OPERA SAINT FRANCOIS D'ASSISE

The conception of the libretto betokens dramaturgical construction of the opera. Messiaen chooses the key moments from preserved legends about the life of Saint Francis. In his dramaturgy, Messiaen describes Saint Francis as the human, who directs to a spiritual dimension of the being. Music illustrates both of these di-

mensions. In his opera, Messiaen introduces the question of a function of music and art in spiritual life of a human.

ANCIENT MYTHOLOGY IN OPERA AT THE BEGINNING OF 21ST CENTURY

Two operas, which found inspiration in ancient mythology and seek for its dramaturgical adaptation, were premiered at the beginning of 21st century. First of them is the opera composed by Austrian composer Christian Ofenbauer (born in 1961) "SzenePenthesileaEinTraum" (1999-2000) and the second one is Ifigénia, composed by Czech composer Michal Košut (born in 1954). This study analyses the process of influence between dramaturgical adaptation of the ancient themes and operatic concept.

EXOTISM IN HENZE'S OPERA L'UPUPA UND DER TRIUMPH DER SOHNESLIEBE AND ITS STAGING IN SALZBURG

This study analyses the question of exotic elements in opera L'Upupa composed by Hans Werner Henze. The opera has world premiere in Salzburger Festspiele 2003. Exotism, in the structure of the opera L'Upupa, isn't connected only with the motifs from oriental fairy tales, but also with original sound exploitation. The opera direction of Dieter Dorn emphasized the exotism also. It interconnected staging simplicity with the powerful meaning and artistic expression.

MINIMALISM IN OPERA

The contribution analyses the phenomenon of minimalism in o-

pera. It is stemming from determining the phenomenon of minimalization in music, theatre and other artistic genres. It is hinting at understanding of minimalism in opera as a reaction on poetics of opera going out of principles of music serialism. The contribution is focused on the work of the main representatives of opera minimalism Philipp Glass and Michael Nyman, and identifies particularities of opera minimalism in the area of understanding of dramatism, conception of opera characters and their relations, stage time and space. Minimalism is closely connected to principles of post-modernism in the modern art.

Edičná poznámka

Eseje uverejnené v tejto knihe vznikli v rokoch 1998 – 2006 a boli uverejnené v časopisoch, najmä Slovenské divadlo, v zborníkoch alebo boli prednesené na medzinárodných vedeckých konferenciách.

Štúdia Bellova opera Kováč Wieland a otázka vývinového kontextu slovenskej opernej tvorby bola uverejnená v zborníku z medzinárodného brnianskeho muzikologického kolokvia *Der Sinn (oder Un-Sinn?) der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts* (Editio Bärenreiter Praha, Masarykova univerzita Brno, 2001, s. 136 – 139.), na ktorom bola prednesená v roku 1999. Materiál Oskar Nedbal a predpoklady modernej opernej dramaturgie vyšiel v zborníku: Chalupka, Lubomír (ed.): *Recepcia súčasnej európskej hudobnej tvorby v slovenskej hudobnej kultúre 1. polovice 20. storočia*. Zborník z muzikologickej konferencie v rámci BHS 2002. Bratislava: Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského a Slovenská muzikologická asociácia pri Slovenskej hudobnej únii, 2003, s. 37 – 44. Operná tvorba Jána Cikkera vyšla v katalógu k výstave *Cikkerov svet Tália/Ján Cikker in the World of Thalia*. Bratislava: Divadelný ústav; Nadácia Jána Cikkera, 2001, s. 25 – 29. Posolstvo kresťanskej etiky v Suchoňových operách vyšlo v zborníku z vedeckej konferencie *Duchovný rozmer slovenského divadla a drámy*, ktorý vydal Kabinet divadla a filmu SAV a Ministerstvo kultúry SR v roku 1999 pri príležitosti Roku kresťanskej kultúry 1999 na Slovensku. Jeho zostavovateľom bol Miloš Mistrík. Článok o premiére Benešovej vyšiel pod názvom *Svetová premiéra slovenskej opery*. K premiére Benešovej opery *The Players*.

Uverejnil ho časopis *Opus musicum*, 2002, roč. 34, č. 4, s. 59 – 62. Dva materiály o súčasnom postmodernom hudobnom divadle na Slovensku publikoval časopis *Slovenské divadlo Opera* v alternatívnom divadle (Slovenské divadlo, 2002, roč. 50, č. 1, s. 16 -23), Prvky postmoderny, ľudickosti a absurdity v opere *Cirostratus* a v jej inscenácii (Slovenské divadlo, roč. 52, 2004, č. 1, s. 43-46).

Článok *Opera ako politická satira* bol publikovaný v časopise *Dilema* roč. 5, 2002, č. 9, s. 61-65. Štúdie *Dramaturgia a estetika Schönbergovho Očakávania a Film v opere* (Na príkladoch z berlínskych inscenácií Milhaudovho Krištofa Kolumba) uverejnil časopis *Slovenské divadlo*. Prvú z nich v roku 2003 (roč. 51, č. 3-4, s. 225-235); druhú v roku 1999 (roč. 47, č. 1, s. 54 – 63). Štúdiu *Aktualizácia ideí svätého Františka v Messiaenovej opere Saint Francois d'Assise* predniesol autor na medzinárodnej interdisciplinárnej konferencii „*Plaude turba paupercula*“, ktorá sa konala v Bratislave 4 – 6. 10. 2004. Neskôr vyšla v zborníku: KAČIC, Ladislav (ed.): *Plaude turba paupercula. Franziskanischer Geist in Musik Literatur und Kunst. Konferenzenbericht*, Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava, 2005, s. 359-362. Štúdiu *Antická mytológia v opere na prahu 21. storočia* predniesol autor na konferencii v rámci Medzinárodného festivalu novej hudby *Melos-étos Posledných 30 rokov*, ktorá sa konala v Bratislave v roku 2001. Neskôr vyšla v konferenčnom protokole: HRČKOVÁ, Naďa (Ed.): *Posledných 30 rokov: idey, osobnosti, hodnoty / Die letzten 30 Jahre: Ideen, Persönlichkeiten, Werte*. Zborník z medzinárodného festivalu súčasnej hudby *Melos-étos* konaného v roku 2001. Bratislava: Medzinárodný festival súčasnej hudby *Melos-étos*, 2002, s. 199-206. Úvahu *Exotizmus v Henzeovej opere „L'Upupa a víťazstvo synovskej lásky“* a jej salzburskej inscenácii predniesol autor na medzinárodnom sympóziu *Musiktheater der Gegenwart* v auguste

2006 v Salzburgu. Esej Poznámky o minimalizme v opere vyšli v časopise Slovenské divadlo, roč. 53, 2005, č. 3, s. 221 – 228.

Pre použitie textov pre túto publikáciu boli niektoré názvy mierne upravené a v niektorých textoch autor urobil drobné zmeny.

Menný register

(doplní sa po stránkových korektúrach)

(Menný register)

(Menný register)

(Menný register)

(Menný register)

(Menný register)

Obsah

<i>Úvod</i>	4
I. Slovenská opera a jej vývinové kontexty	6
<i>Bellova opera Kováč Wieland</i>	
<i>a otázka vývinového kontextu slovenskej opernej tvorby</i>	6
<i>Oskar Nedbal a predpoklady modernej opernej dramaturgie</i>	11
<i>Operná tvorba Jána Cikkera</i>	19
<i>Posolstvo kresťanskej etiky v Suchoňových operách</i>	27
<i>K premiére Benešovej opery The Players</i>	
<i>(použiť hlasy zahr. Kritiky)</i>	32
<i>Opera v alternatívnom divadle</i>	36
<i>Prvky postmoderny, ludickosti a absurdity v opere Cirostratus</i>	
<i>a v jej inscenácii</i>	49
II. Svetová operná tvorba	54
<i>Opera ako politická satira</i>	54
<i>Dramaturgia a estetika Schönbergovho Očakávania</i>	61
<i>Film v opere</i>	79
<i>(Na príkladoch z berlínskych inscenácií</i>	
<i>Milhaudovho Krištofa Kolumba)</i>	79
<i>Aktualizácia idejí svätého Františka v Messiaenovej opere</i>	
<i>Saint Francois d'Assise</i>	93
<i>Antická mytológia v opere na prahu 21. storočia</i>	99
<i>Exotismus v Henzeho opere L'Upupa a víťazstvo</i>	
<i>synovskej lásky a jej salzburskej inscenácii</i>	108
<i>Poznámky o minimalizme v opere</i>	115
Resumé	127
Edičná poznámka	134
Menný register	137
(Obsah	143)

Autor © Miloslav Blahynka, 2006

Vydala © Slovenská teatrologická spoločnosť, Bratislava 2006

Obálka, väzba a grafická úprava © DIO, 2006

Tlač Propagačná polygrafická agentúra, Bratislava 2006

Publikácia je spolufinancovaná Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky

Zodpovedná redaktorka

144 strán

Prvé vydanie

Miloslav Blahynka

Eseje o opere

ISBN

čiarový kód