

Miloslav Blahynka:

Exotizmus v opere.

Bratislava : Sapac 2002

Úvod

Problematika exotizmu v opere predstavuje zaujímavú tému z hľadiska výskumu vývinových a estetických zákonitostí opery. Aj keď opery s exotickými námetmi sa objavujú už niekoľko desaťročí po prelome šestnásteho a sedemnásteho storočia, ktorý možno chápať ako medzník vo vývine divadla aj hudby (okrem iného preto, že vtedy vznikol nový žáner - opera), mali dlho iba funkciu ozvláštnenia a ich námetové a výtvarné riešenie chcelo priniesť poslucháčovi niečo nové, čo v iných operách nemal možnosť vidieť. Išlo teda o exotický kolorit, prevažne vonkajšieho charakteru. Od tohto vonkajšieho koloritu po veľké diela, ktoré vznikli v devätnástom a dvadsiatom storočí, kde exotizmus vystupuje ako veľmi podstatný, umelecký, dramatický a architektonický nosný komponent diela - a od neho sa odvíjajú nielen dramatické a divadelné kvality diela, ale aj určité etické riešenia, prešla opera veľkým historickým a umeleckým vývinom. Reprezentujú ho jednotlivé operné typy a ich poetiky. Keďže opera je syntetický typ umenia - a od svojich počiatkov sa tak tvorcami, ako aj zástancami a obhajovateľmi jej estetických noriem a princípov chápala a deklarovala - chceme v tejto práci analyzovať exotické prvky, námety, črty, témy vo všetkých oblastiach, ktoré sa podieľajú na výstavbe opery, teda v literárnej, hudobnej a výtvarnej stránke. A zároveň chceme sledovať estetickú, poetickú a myšlienkovú dimenziu tohto problému.

V našej práci sme sa pokúsili uplatniť interdisciplinárne východiská, v ktorých by mali dominovať predovšetkým metódy a prístupy z oblastí teatrologie a

muzikológie. Avšak pri analýze podmienok a predpokladov vzniku exotických prvkov v opere sa bádateľ nezaobíde bez pomoci ďalších vedeckých disciplín: všeobecnej histórie, geografie, etnografie, skúmania mytológie, atď.

V práci o exotizme v opere nechceme vytvoriť dejiny opery s exotickými námetmi alebo dejiny opery iným spôsobom vo svojej štruktúre vychádzajúcej z exotických prvkov (nezáleží na tom, či v hudbe, librete alebo scénografickej a kostýmovej stránke), nejde nám ani o to, aby vznikol sprievodca operami s exotickými námetmi; predovšetkým sa sústredíme na tieto okruhy estetických, sociologických a historických otázok: Aké boli okolnosti a predpoklady uplatnenia exotických prvkov a námetov v európskej opere? V akých historicko-sociálnych, umeleckých a estetických kontextoch sa exotizmus v opere prejavoval a aký bol jeho umelecký prínos? Ako sa exotizmus prejavil v jednotlivých operných štýloch a vývinových typoch opery?

Z estetického hľadiska sa práca zaoberá predovšetkým otázkami čerpania podnetov a inšpirácií z mimoeurópskych kultúr, otázkou umeleckej ostenzie, ktorá sa v súvislosti s exotizmom v opere vynára ako naliehavá a nosná, estetickými zákonitostami zobrazovacieho procesu a jeho vzťahu k realite, v tomto prípade k exotickým javom, reáliám a artefaktom, ktoré mohli (avšak vždy len do určitej miery) ovplyvniť štruktúru kompozície operného diela aj jeho konkrétnej inscenačnej podoby. Z divadelnej estetiky do našej reflexie najintenzívnejšie vystúpi otázka: Do akej miery sa exotické parametre diela podieľajú na formovaní dramatických situácií, dramatických akcentov a architektonickej výstavby diela? Aj keď psychologický výskum operného poslucháča nie je predmetom a cieľom tejto práce, nazdávame sa, že je namieste položiť si otázku o recepčnom a apercepčnom rozmere exotizmu v opere z hľadiska jeho prijatia vnímateľmi. Z vývinových determinánt teda uprednostníme historicko-sociologické, avšak nebudeme abstrahovať ani od psychologických, pretože na vývojovej premenlivosti určitého artefaktu sa podieľajú prvé aj druhé,

každé z nich však do určitej miery a v špecificky vymedzenom smere, adekvátne svojim danostiam.

Pri výskume exotizmu v opere treba konštatovať, že ide o problematiku doteraz nespracovanú a v odbornej literatúre takmer nereflektovanú alebo reflektovanú iba marginálne. Na rozdiel od iných špeciálnych otázok dejín, teórie a estetiky opery, ktoré sa stali podnetom na samostatné monografické spracovania, sa exotizmom v opere, ak vychádzame z literatúry, ktorú sme mali k dispozícii, a takisto z odkazov na ďalšiu špeciálnu literatúru o dejinách a estetike opery, nikto nezaoberal.

Rovnako ako každý iný výskum musí aj skúmanie exotizmov v opere vychádzať zo skutočnosti, čiže metodologicky musí stáť na prvom mieste výskum faktov. Z tohto hľadiska sme čerpali z jestvujúcich syntetických prác o dejinách opery, z materiálov o estetike a teórii opery a takisto z monografických prác objasňujúcich niektoré špeciálne vývinové zákonitosti operného umenia. Bádateľ na poli operného výskumu, ktorý stojí pred úlohou spracovať pomerne veľké množstvo umeleckého materiálu, nemá vždy možnosť spoznať všetky operné tituly z konkrétneho predvedenia alebo viacerých predvedení. Okrem vlastných empirických poznatkov a skúseností sme teda vychádzali z informácií sprostredkovaných inými bádateľmi v štúdiách, syntetických prácach, encyklopédiách, súpisoch, takisto z nahrávok a vydaných partitúr a klavírnych výťahov. Našou úlohou bolo predovšetkým hľadať estetické zákonitosti vzniku a uplatnenia exotizmu v opere, nie vytvoriť popis a analýzu jednotlivých opier, ktorých sa sledovaný trend dotýka. Okrem odbornej literatúry sme vychádzali aj z dobových estetických a kritických spisov a z vlastných vyznaní skladateľov, pokiaľ sa zachovali v písomných podobách. V jednej kapitole sme si dovoľili odbočenie do oblasti krásnej literatúry. Citované dielo však nechápeme ako vedecký spis, ale len a len ako krásnu literatúru, ktorá má právo na umelecké zovšeobecnenie, no takisto na nastolenie otázok, ktoré patria do kompetencie

vedy a špecializovaného výskumu, respektíve vedeckej reflexie. Ak je citované literárne dielo voči exotickým námetom v opere metatextom, náš text o ňom a o princípoch, ktoré hodnotí, je meta-metatextom.

Z metodologických postulátov historiografie jednotlivých umenovied vieme, že bádateľ potrebuje mať od skúmanej problematiky historický odstup. Z tohto hľadiska, ale aj preto, že väčšina novodobých opier s exotickými (aj neexotickými) námetmi je len veľmi ťažko prístupná - a s ich inscenačnou podobou je v podmienkach, ktoré sme mali k dispozícii pri tvorbe tejto práce, takmer vylúčené sa zoznámiť -, sme sa rozhodli, že smerom k súčasnosti reflexiu opier s exotickými námetmi a prvkami historicky obmedzíme. Voľba padla na rok 1930, keď mala premiéru opera Daria Milhauda Krištof Kolumbus (Christophe Colomb), ktorá je nielen typom modernej opery uplatňujúcej vo svojej štruktúre exotické námetové aj hudobné a scénografické prvky, ale aj určitú sebareflexiu exotickej problematiky. A práve tá ju vzdaluje realistickým operám a hudobným drámam predchádzajúceho obdobia, napríklad aj Pucciniho Turandot, jej premiéra sa konala iba o štyri roky skôr, v roku 1926. Práve táto symbolika dvoch veľkých diel, jedného, čo reprezentuje vrchol realizmu a verizmu v opere, a druhého, čo otvára cestu modernej opere a je odrazom myslenia a cítenia človeka dvadsiateho storočia, sa nám javila ako veľmi vhodná, vytvárajúca záverečný rámec našej práce.

Výskum exotizmu v opere má význam z hľadiska napojenosti opery na širšie kultúrne zázemie, na realitu sveta, v ktorom opera vznikala a v ktorom ju obecenstvo prijímalo. V nejednom prípade súvisí so vzájomným ovplyvňovaním kultúr, s prekračovaním možností a daností domácej kultúrnej konvencie a s hľadaním východísk pre jej inováciu. V najvšeobecnejšej polohe súvisí estetický a sociologický výskum tohto fenoménu s ovplyvňovaním kultúr rôznych krajín a národov. Práve pracovisko, na ktorom táto práca vznikla, Kabinet divadla a filmu Slovenskej akadémie vied, sa okrem iného špecializuje

na výskum vzájomného ovplyvňovania, prelínania a spolupôsobenia rôznych divadelných kultúr. Výsledkom toho boli dve medzinárodné teatrologické konferencie: Divadlo na križovatkách kultúr (Bratislava 21. a 22. septembra 1994)¹ a Divadlo bez hraníc (Bratislava 17. až 21. septembra 1997)². Ich výsledky v mnohých detailoch a niektorých metodologických otázkach ovplyvnili aj túto prácu.

Na záver úvodného slova si dovoľujeme vysloviť úprimné poďakovanie za cenné rady, pripomienky a podnety Doc. PhDr. Milošovi Mistríkovi, CSc., PhDr. Andreasovi Mertschovi, PhDr. Ingeborg Šiškovéj, CSc. a svojej manželke Nao Higano. Za láskavé posúdenie práce ďakujem Prof. PhDr. Jánovi Boorovi, Prof. PhDr. Rudolfovi Pečmanovi, DrSc. a P. ThLic. Mgr. Igorovi Vajdovi, PhD.

¹ Protokol z konferencie uverejnil časopis Slovenské divadlo roč. 42 (1994), č. 4.

² Protokol z konferencie uverejnil časopis Slovenské divadlo roč. 45 (1997), č. 4.

Fenomén exotizmu ako ozvláštnenie opery

Slovo exotizmus pochádza z gréčtiny a znamená vzdialený, cudzí, vonkajší. Termín exotický sa najprv používal v prírodných vedách, najmä na označenie fauny a flóry. Slovo exotický je staršie, exotizmus sa používa až od druhej polovice devätnásteho storočia. Napríklad veľká česká encyklopédia - Ottův slovník naučný, ktorá začala vychádzať v roku 1888 a vcelku koncízne odráža stav vtedajšieho poznania aj označovacej praxe, heslo exotizmus neobsahuje.

Exotizmus má dva významy: jednak označuje vlastnosť, teda to, čo je exotické, a jednak záľubu v exotickom.³ Iba druhý význam má estetický charakter. Ak sa tento termín vzťahuje na umenie a vyjadruje podstatnú alebo doplnkovú črtu umeleckého diela (napríklad exotické prostredie, exotické postavy, predmety, exotické správanie hrdinov, svár medzi „európskymi“ a exotickými postavami atď.), stáva sa prvkom výstavby umeleckého diela a môže byť esteticky posudzovaný, hodnotený. Z tohto hľadiska pojem exotizmus nie je nový, vyskytuje sa už v staroveku a v rôznych dobách sa objavuje s rôznou intenzitou. Jeho väčšie či menšie preferencie v rôznych dobách súvisia s pomerne veľkým množstvom činiteľom, medzi ktoré patria: móda, záujem o poznávanie cudzích krajín a ľudí, spoločenské procesy, psychológia tvorcu a tvorivého procesu atď.

O tom, že už v najstarších dobách rátali umelci s účinkom exotického, z cudziny pochádzajúceho umenia, svedčia tieto Homérove slová:

*„Kto by si cudzinca bohodkiaľ k sebe zval alebo priviedol
iba ak takého, čo koná na prospech ľudu, či je to veštec,
lekár zlých chorôb alebo tesár, čo dokáže urobiť krov,*

³ V definícii exotizmu vychádzame z hesla „exotický / exotizmus“ In: SOURIAE, Étienne (editor): Encyklopedie estetiky. Praha: Victoria publishing, 1994, s. 253 - 254 a z d'AMICO, Silvio (editor): Enciclopedia

*či božský ten pevec, tešiaci radostnou piesňou,
ved' takých je potreba všade, ako je bez hraníc svet."*⁴

Navyše, už v najstarších eposoch nájdeme obrazy, v ktorých sa svet Grékov konfrontuje so svetom cudzincov, prípadne opis ich dobrodružných ciest a plavieb, na ktorých sa stretávali s cudzokrajnými národmi a ich kultúrami.

Každé obdobie chápalo exotizmus po svojom, každé obdobie do exotických prvkov vkladalo svoje ideály, svoje problémy, alebo riešilo pomocou exotického rámca záležitosti, ktoré v podstate nemali exotický, ale aktuálny charakter. Homérove verše majú pre poznanie základov exotizmu v európskom umení ešte jeden význam. Svedčia o tom, že už od čias gréckej antiky sa chápalo, že kultúrne a umelecké podnety môžu prichádzať nielen z domácej kultúry, ale aj z kultúr vzdialených a vzdialenejších. Tento názor je v časoch, keď sa Gréci nazdávali, že kultúrny svet predstavuje iba Grécko, veľmi významný.

Prirodzene, exotizmus v rámci štruktúry diela môže mať najrôznejšie funkcie - od dekoratívnej, o ktorej Lessing povedal: „Pomlčím o vonkajšej nádhere, pretože toto vylepšenie nášho divadla nevyžaduje nič okrem peňazí.“⁵ - až po takú, o ktorej možno povedať, že exotizmus podstatnou mierou prispieva k dramatickému charakteru diela. Exotizmus môže smerovať k umeleckému klišé, ale aj ku kategórii umelecky nového či objavného. Tak to bolo už v počiatočných fázach vývoja opery - a tak je to aj v súčasnosti. Exotizmus môže hrať aj úlohu rámca, určitého dekóra, o ktorom platí, že nie je ani klišé, ale ani nezavádza kategóriu umelecky nového. Ozvlášťňuje, prináša nové a často neočakávané prvky, často pikantné alebo pitoreskné výrazové polohy, ale nemusí byť najpodstatnejším komponentom diela.

dello spettacolo. Roma: Casa ditrice e maschere, 3. diel, 1957, stĺpec 1611 - 1623.

⁴ HOMÉR: *Odyssea* XVII 382. Citované podľa Włodysław Tatarkiewicz: *Dejiny estetiky I. Staroveká estetika. Texty antických autorov do slovenčiny* preložil Peter Kuklica. Bratislava: Tatran, 1985, s. 51.

⁵ LESSING, Gotthold Ephraim: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati.* Do češtiny preložil Josef Pospíšil. Praha: Odeon, 1980, s. 34 - 35.

Exotizmus - nielen v opere, ale vo všetkých druhoch umenia - označuje preferenčné stvárnenie toho, čo pochádza z viac alebo menej vzdialených krajín. Nie každú vzdialenú alebo vzdialenejšiu krajinu možno pokladať za exotickú. Medzi východiskovou krajinou, respektíve kultúrnym prostredím, pre ktoré je umelecké dielo určené, a exotickým prostredím, z ktorého sa čerpajú ozvlášťujúce prvky, musí byť určitý kultúrny odstup. Málokedy môže kultúrny odkaz napríklad susednej krajiny pôsobiť exoticky. Svoju úlohu zohrávajú aj historické činitele. V epoche hudobného klasicizmu napríklad nemeckí a rakúski skladatelia s obľubou komponovali niektoré časti cyklických kompozícií v štýle alla pollacca alebo alla hongroise. Poľské či uhorské prvky pôsobili ako milé exotické ozvláštnenie, dnes ich vnímame skôr ako výraz záujmu o hudobné kultúry iných európskych národov smerujúci k integrácii hudobnej reči. Smetanova *Predaná nevesta* pôsobila v nemeckom a anglosaskom kultúrnom prostredí na konci devätnásteho storočia a v prvých decéniách dvadsiateho storočia ako príbeh z exotických Čiech, dnes ju diváci vnímajú skôr ako integrálnu súčasť stredoeurópskej opernej tradície druhej polovice devätnásteho storočia. Pojem „vzdialená krajina“ sa nielen z geografického, ale aj z kultúrneho hľadiska chápal v rôznych obdobiach rôzne. Pre Monteverdiho bolo vzdialenou krajinou Grécko, pre Mozarta Turecko, pre Pucciniho Japonsko alebo Čína, prípadne aj Kalifornia.

V rôznych obdobiach, v rámci určitých hudobných a hudobnodivadelných štýlov a poetík, konvencií, zásad, sa exotizmus objavuje v rôznej intenzite. V dejinách opery sa s exotizmom stretneme už v jej počiatkoch, pretože o námetoch prvých talianskych opier čerpajúcich z gréckej mytológie sa dá povedať, že na vtedajšieho vnímateľa pôsobili aj exoticky. Samozrejme, exotika Orientu sa pravdepodobne vnímala ako ozajstnejšia, avšak svet gréckej mytológie prinášal takisto priestor pre exotický zážitok - hudobný a divadelný.

Mytologické, rozprávkové, pastierskym duchom poznamenané opery prelomu šestnásteho a sedemnásteho storočia obsahujú potenciálne aj exotické črty. Nevystupujú zo štruktúry diela priveľmi silne a suverénne. Naopak, skôr latentne, respektíve sú tesne späté s mytologickými významovými vrstvami. Prvé opery vynikajú jednoduchosťou, ktorá však smeruje k lapidárnosti a jednoznačnému určeniu. Ak si zoberieme príklad z jednej z najznámejších a najslávnejších opier sedemnásteho storočia - z Monteverdiho *Orfea* - zistíme, že sa tu nepriamo objavujú črty exotizmu. Monteverdi v podstate vytvára predpoklady pre neskoršie hudobné stvárnenie exotických polôh. V *Orfeovi* vytvára zvukovú symboliku, ktorá v časti opery hudobne maľuje pastiersku krajinu starovekej Trácie a v iných častiach vytvára hudobný obraz podsvetia. Jedno aj druhé prostredie je hudobne zobrazené principiálne odlišným zvukovým spektrom, a teda aj celkom inými nástrojmi. Ani podsvetie, ani pastiersku krajinu nemusíme vnímať ako exotické prostredie, ale ich oddiferencovanie pomocou odlišného spektra použitých nástrojov vytvára predpoklady na to, aby sa v budúcej opere čisto exotické prostredie znázornilo podobne dôsledným výberom nástrojov, ktoré charakteristickým zvukom vytvoria kolorit a hudobnú symboliku určitého vzdialeného, bežnému poslucháčovi nedostupného prostredia.

Autori prvých opier sa sústredili na problematiku vzťahu medzi hudbou a slovom, medzi hudobnou koncepciou a dramatickou a dramaturgickou výstavbou diela. Návrat k antike, príznačný pre florentskú cameratu, neznamená návrat k starému a jeho obnovenie, ale slúži prebojúvaniu umelecky nových estetických a kompozičných predstáv a ich uvedeniu do života. Exotickosť bola pre tvorcov prvých opier okrajovou záležitosťou. Postupne však exotické námety boli čoraz výraznejšie a diferencovanejšie.

Zatiaľ čo v prvých desaťročiach sedemnásteho storočia sa exotickosť vzťahovala najmä na svet gréckej mytológie, v štyridsiatych rokoch sa teritoriálny aspekt námetovej sféry

rozširuje. V roku 1647 mala premiéru opera v troch dejstvách *Xerxes* od Francesca Cavalliho (občianskym menom Pier Francesco Cavalli-Bruni). Príbeh z perzskej mytológie obsahuje prvky diferencujúce svet Európy a Orientu. Libreto, ktorého autorom bol Niccoló Minato, poslúžilo v roku 1694 Giovannimu Battistovi Bononcinimu a v pozmenenej podobe v roku 1738 Georgovi Friedrichovi Händelovi. Námetový svet starej opery je teda pomerne úzky. Nielen námety z exotického orientálneho prostredia, ale aj námety z pomerne širokej gréckej mytológie, sa obmedzovali na niekoľko tém, ktoré sa objavujú u mnohých barokových skladateľov. Originalita námetu nebola v očiach vtedajšieho publika natoľko v popredí. Prevažovali prestížne otázky, keďže predstavenie opery sa z hľadiska ekonomického zabezpečenia mohlo konať na dvoroch panovníkov a najvyšších aristokratov. Úzky vzťah opery k literatúre jestvoval už od začiatku vývinu tohto žánru, avšak až v období druhej polovice osemnásteho storočia nadobúdala originalita námetov významnejšiu funkciu. Tendencia k „literárnej opere“, ako označujú niektorí nemeckí bádatelia (napríklad Carl Dahlhaus) typ opery, vychádzajúcej zo silného a originálneho literárneho zdroja, sa naplno presadila až v devätnástom storočí.

V *Xerxovi* sa používa kontrast medzi svetom Európy a Orientu. Kontrast a vybočenie zo zvyčajného prostredia prinášajú nielen únik, ale aj rozprávkovu tajomný rozmer. Kategória vzdialeného, pochádzajúceho z iného kultúrneho ovzdušia, má pre človeka sedemnásteho a osemnásteho storočia bezprostredne (aj pod vplyvom veľkých námorných plavieb) vzrušujúce a neopakovateľné čaro.

V druhej polovici sedemnásteho storočia vzniká v hudobnom divadle varieta exotizmu smerujúca k fantastickosti. Exotické postavy nielen opery, ale napríklad aj baletu, vystupujú v kostýmoch, ktoré síce rámcovo charakterizujú svet Turkov, Maurov, Egyptanov, Peržanov, Afričanov alebo Indiánov, ale zároveň prinášajú veľa dekoratívnych, fantastických a výpravných prvkov. Ich kostýmy sú bohato

vyšperkované a aj keď sú inšpirované skutočnosťou, majú príznačné znaky dobových divadelných konvencií.

Pri pohľade na scénický návrh Giuseppea Galliho Bibiena k opere *Angelika, premožiteľka Alciny* (*Angelica, vincitrice di Alcina*, 1715) od Johanna Josepha Fuxa⁶, vidíme na scéne more, skalnaté ostrovy pitoreskných tvarov s množstvom exoticko-fantastických príšer a najmodernejšie koráby, ktoré v tých časoch boli symbolom exotických krajín, dobrodružstva, ale aj bohatstva a exotických predmetov, ktoré do Európy privážali. Opera *Angelika, premožiteľka Alciny* mala premiéru vo Viedni. V stredoeurópskom kultúrnom priestore sa tieto scénické prvky chápali ako exotické. Obraz mora s korábom alebo prístavu s otvoreným pohľadom na šíre more pôsobili inak na talianske a inak na viedenske divadelné publikum. Empíria bežného vnímateľa sa nemohla nepremietnuť do okolností, či kulisa znázorňuje čosi zvláštne, alebo ide o pohľad, zvyčajný, napríklad, pre Benátčana.

Johann Joseph Fux je predstaviteľom talianskeho operného štýlu na viedenskom dvore. Exotickosť, ktorú uplatňoval na poli tradičnej talianskej opery seria (hoci len sporadicky), našla svoje vyústenie v tvorbe skladateľov, ktorí si predsavzali stať sa tvorcami nemeckej opery.

Angelika, premožiteľka Alciny je operou, ktorej námetovú sféru inšpiroval epos Ludovica Ariosta *Zúrivý Roland* (*Orlando furioso*), jeden z najdokonalejších výtvorov súdobej poézie. Epos je dvoma podstatnými dejovými líniami spojený s exotizmom, ktorý sa tu chápe ako svár medzi európskym (kresťanským) svetom a svetom Saracénov v ôsmom storočí nášho letopočtu. Ariosto básnicky opisuje vojny medzi kresťanmi a Saracénmi - a vedľa toho lúboštný vzťah kresťanskej dievčiny Angeliky a Saracéna Orlanda. Štyridsaťšesť spevov Zúrivého Rolanda inšpirovalo v rôznych obdobiach tvorcov, ktorí sa rozhodli zhudobniť jednotlivé epizódy eposu ako operné námety.

⁶ Opísané podľa vyobrazenia. In: MEZZANOTTE, Riccardo (editor): Opera. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1977, s. 30.

Ak by sme sa v barokovej dobe preniesli z opery k oratóriu, je pravdepodobné, že aj niektoré biblické oratóriá, hlavne starozákonné, mohli na vtedajšieho poslucháča pôsobiť - aspoň z hľadiska prostredia - exoticky.

V osemnástom storočí sa okruh exotických námetov v opere rozširuje. Zatiaľ čo v sedemnástom storočí a ešte aj v prvých desaťročiach osemnásteho storočia majú exotické námety v opernej tvorbe skôr neuvedomelý charakter, v osemnástom storočí operní skladatelia a libretisti hľadajú nové cesty a nové zdroje, ktoré by operu ozvláštnili a pridali jej také parametre, aby poslucháčov zaujala a prekvapila. V sedemnástom storočí vystupovali exotické námety ako súčasť úsilia, aby operné dielo pôsobilo rozmanito, v osemnástom storočí, predovšetkým u Händela a u jeho súčasníkov, exotické námety reprezentujú úsilie vniesť do opery novú skutočnosť, rozšíriť jej záber o dovtedy nepoznaný alebo menej reflektovaný svet.

Ak by sme toto úsilie operných tvorcov osemnásteho storočia vnímali ako súčasť všeobecnejšieho a širšieho trendu, nájdeme záujem o exotickosť vo všetkých druhoch umenia. Vo výtvarnom umení, v literatúre, v inštrumentálnej hudbe, ale napríklad aj v umeleckom spracovaní nového, či staronového materiálu - porcelánu - nájdeme záujem o exotickosť, ktorý sa vždy zároveň chce vyrovnáť so vzťahom medzi exotickým a domácim. Dokonca aj vo filozofii nájdeme exotický rámeč. Napríklad Voltaire volil orientálny exotický rámeč pre niektoré svoje spisy alebo Montesquie píše Perzské listy, ktoré sú však adresované Európanom, a prinášajú neobyčajne silné, aktuálne posolstvo.

Päťdesiat rokov po Claudiovi Monteverdim priniesol Jean-Baptiste Lully nové podnety pre exotizmus v opere. Francúzski skladatelia sedemnásteho storočia s obľubou volili exotické názvy pre svoje komorné, prípadne klávesové diela. Najmä v suitách zložených z charakterovo najrozmanitejších a vzájomne kontrastujúcich tancov sa uplatnili tance s orientálnym a exotickým koloritom (alebo aspoň názvom). V hudobnom

stvárení, najmä v melodike cítime však exotizmus len ako malé vybočenie zo zaužívaných kompozičných konvencií, o intonačných a rytmických prvkoch, ktoré by jasnejšie a jednoznačnejšie pomocou citácií alebo parafráz navodzovali cudzokrajnú atmosféru, nemôže byť ani reči.

V dejinách francúzskej opery sedemnásteho a osemnásteho storočia sa stretneme s úsilím uviesť do súladu divadelné, dramatické a hudobné parametre opery. Je zaujímavé, že úsilie „ochrániť“ to divadelné sa spája so skladateľom talianskeho pôvodu a vychádzajúceho z talianskej opernej tradície - Jeanom-Baptistom Lullym. Špecifické impulzy pre francúzsku operu priniesli diela reprezentantov francúzskeho dramatického umenia - Corneilla a Racina. Iné podnety vychádzali z balletu de cour, hudobného divadla, v ktorom sa spája balet so spevmi. Jeden z Lullyho baletov obsahoval prvú pseudoamerickú hudbu. Sprevádzala tanec Indiánov na scéne. Baletná hra *L'amour malade* (1657) je jedným z dôkazov o tom, ako sa rozširoval rámec možných exotických miest, do ktorých možno zasadiť dej hudobnojaviskového diela. Lully - a po ňom celý rad barokových tvorcov - sa nezaujímal o ozajstnú indiánsku hudbu (alebo inú exotickú hudbu). Usiloval sa vytvoriť pre exotickú hudbu vlastné intonácie, len nepatrne odlišné od bežnej hudobnej reči; kontrast medzi nimi tvoril ozvláštnenie, ktoré postrehlo ucho vtedajšieho poslucháča - no dnešného len vtedy, ak má hudobnú skúsenosť s Lullyho hudobným štýlom, s podstatou a vyznením afektivej teórie, ktorá v epoche baroka tvorí akýsi „hudobný slovník“. V ballete de cour sa spájala zvuková krása s výtvarnou. V hudbe baletov sa uplatňovali rozmanité a rôznorodé tanečné rytmy, ale aj programovosť. Práve preto zrejme siahol Lully po tancoch amerických Indiánov, ktoré pre vtedajšie obecenstvo predstavovali exotizmus par excellence. Ballet de cour mal aj orchester v takom zložení, aby sa dosiahli efektné pointy a prekvapivé vyústenia. Lully bol majstrom inštrumentácie, vniesol do nej nové možnosti a vedel zvukovo efektne využívať farby a zvukové spektrum jednotlivých nástrojov, čo mu

poslúžilo na stupňovanie dramatických účinkov. Tieto nové prvky v inštrumentácii rozširovali zvukomalebné efekty a charakterizačné schopnosti orchestra. Od novej funkcie orchestrálneho partu sa odvíja predovšetkým operný typ - tragédie lyrique s barokovo vyostrenými konfliktami, ktoré nepriamo predstavovali aj pôdu pre uplatnenie hudobnej exotickej atmosféry.

U Lullyho pokračovateľov nájdeme už exotické opery, ktorých cudzokrajnosť je prinajmenšom dôsledná. Jean-Phillippe Rameau začal komponovať opery ako zrelý tvorca. Preto majú jeho prvé diela charakter formovo vybrúsených a dramaticky účinne skomponovaných opusov. Po roku 1745, keď sa stal dvorným skladateľom Ludovíta XV., jeho operná tvorba upadá, respektíve v námetoch aj hudobnom stvárnení sa objavujú plytkejšie a umelecky menej nosné postupy.

Ako výrazne exotickú z hľadiska námetu by sme mohli označiť Rameauovu operu *Galantná India* (*Les Indes galantes*, 1736). V opere vystupujú mládenci zo štyroch európskych krajín - z Francúzska, Španielska, Talianska a Poľska, ktorí idú do vojny a opúšťajú antické božstvá lásky. Bohovia, sklamaní, že ich mladí ľudia opustili, odchádzajú z Európy - a v iných kontinentoch sú svedkami lúboštných príbehov. Nasledujú štyri entrées, ktoré sa odohrávajú v Turecku, u peruánskych Inkov, v Perzii a v španielskych kolóniách v Amerike. Každý z operných príbehov rozpráva o láske, ktorej nositeľmi sú ľudia z rôznych krajín, rôznych kultúrnych prostredí. Hoci opera nesie podtitul „heroický balet“, nie je jednoznačne hudobnodramatickým dielom, hudobná zložka korešponduje s jednotlivými scénami a situáciami a hudobne charakterizuje jednotlivé osoby. Úspech diela bol v tých časoch mimoriadny. Rameau vedel výjsť v ústrety vkusu publika, ale aj umelcov. Onedlho po premiére vznikli v rôznych európskych krajinách paródie a napodobneniny mnohých árií tohto diela - a kolovali Európou dlhší čas. Libreto Louisa Fuzeliera označuje napríklad talianska muzikologička

Rosella Bertolazziová⁷ za banálne, avšak na druhej strane oceňuje, že v ňom nechýbajú efektné scény a situácie bohaté na premeny a nečakané vyústenia. Rameau vstúpil do dejín opery ako skladateľ racionálne používajúci rôzne kompozičné postupy, najmä v oblasti harmónie a inštrumentácie. Pomocou zvukového spektra a harmonického priebehu charakterizoval vo svojich operách veľkú varietu situácií. Držané akordy na drevených dychových nástrojoch spojené so zvlnenými stupnicovými pasážami sláčikových nástrojov vyvolávali nezvyčajné zvukové obrazy. Speváci a kritici v tých časoch tvrdili, že nástroje majú v Rameauových operách mimoriadnu úlohu, že vokálne party v nich vystupujú len ako „sprievod sprievodu“⁸. Práve držané tóny spevných hlasov a oproti nim bohaté rytmické figurácie vycizelovaných inštrumentálnych partov vytvárajú najpôsobivejšie a najsilnejšie hudobnodramatické efekty.

Výstižne sa o Rameauovom hudobnodramatickom štýle vyslovil Manfred F. Bukofcer v knihe *Hudba v období baroka*. „Keďže Rameauovi súčasníci neboli schopní pochopiť priebeh jeho harmónie, nazývali ho ‘destilátorom barokových akordov’, a táto prezývka platí dodnes, lenže už nemá hanlivý význam. V jeho prvých operách je skutočne viac hudby pre hudobníkov než v ktorejkoľvek opere z tohto obdobia. A jeho lyrické tragédie pôsobia v rokokovom mori dojmom osamelých ostrovov.“⁹

Zatiaľ čo Rameau je dovŕšiteľom francúzskej opernej tradície v barokovom období, Georg Friedrich Händel je syntetikom baroka, ktorý zároveň ukazuje nové cesty, nové podnety. Pravdaže, v období medzi Rameauom a Händelom vzniklo veľa oper s exotickými námetmi. Händel, ktorý predstavoval typ kozmopolitného tvorca – a aj vo svojej tvorbe skĺbil podnety a princípy nemeckej, talianskej, francúzskej a anglickej hudby, mal viacero predpokladov, aj osobnostných, na tvorbu oper s cudzokrajnými námetmi. Händelova operná (ale aj oratórna) tvorba je predobrazom moderného

⁷ MEZZANOTTE, Ricardo: c. d., s. 45.

⁸ BUKOFZER, Manfred F.: c. d., s. 367.

⁹ BUKOFZER, Manfred F.: c. d., s. 365.

hudobnodramatického žánru. Platí to nielen o celkovej hudobnodramatickej koncepcii, ale aj o prístupe k vytváraniu hudobnodramatických postáv, aj o spôsobe kompozičného riešenia rôznych situácií. Händel sa nezameral programovo na komponovanie oper s exotickými námetmi, ale zasiahol do všetkých druhov exotizmu, ktorý priniesol operný vývin pred ním, a tento priestor ešte rozšíril. V Händelovej tvorbe sa stretneme s perzskou exotikou, ale aj s indickým exotickým prostredím, s prostredím Mongolov a Tatárov. Opera *Poros*, ktorú Händelov súčasník, historik hudby Charles Burney považoval za skladateľovo najhodnotnejšie operné dielo, sa odohráva v indickom Pandžábe, iná opera - *Alcina* - sa odohráva na rozprávkovom ostrove v Indickom oceáne. Händel prispel aj k rozšíreniu operných titulov vychádzajúcich z exotizmu Ariostovho eposu. Urobil to v opere *Orlando*, ktorý je do určitej miery predobrazom Mozartovej *Čarovnej flauty*, teda opery, v ktorej sa stretávajú rozprávkovo-exotické, ale aj slobodomurárske námetové tendencie. Anonymný libretista zakomponoval do literárnej predlohy Händelovej opery postavu čarodejníka Zaroastra. Išlo vlastne o iránskeho náboženského a sociálneho mysliteľa Zaratuštru, ktorým sa v devätnástom storočí inšpiroval Nietzsche. Z dramaturgického hľadiska ide o anticipáciu Mozartovho Sarastro z *Čarovnej flauty*.

Händel, podobne ako jeho predchodcovia v prvej polovici osemnásteho storočia a na konci sedemnásteho storočia, nekráča cestou hudobného zobrazenia exotických krajín a ich zakomponovania do hudobnej štruktúry diela. Vytvára vlastný intonačný svet, ktorý je štýlovo totožný so štýlom „neexotických“ oper, ale v rámci daných kompozičných postupov vytvára nový svet, jemne a decentne charakterizujúci svet cudzích krajín. Pripomeňme si hudobný priebeh známej Xerxovej árie *Ombra mai fu*, ktorá pomocou veľmi jednoduchých kompozičných postupov vyvoláva pocit atmosféry pokoja a meditácie v tieni exotického platanu.

Händel pripravoval cestu exotickému operu konca osemnásteho storočia a začiatku devätnásteho storočia

podstatnou mierou. V exotických operách sedemnásteho a osemnásteho storočia sa stretneme s dvojakým prístupom k historickej skutočnosti. Zatiaľ čo exotizmus gréckej mytológie, prípadne aj Ariostovho eposu a iných literárnych diel zaväzuje skladateľa, aby dodržal základné dejové zápletky a ich vyústenia, v prípade exoticko-rozprávkových a fantastických opier odohrávajúcich sa v Amerike či Indii a v iných vzdialenejších krajinách sa aj so skutočnosťou v zmysle historickej, geografickej a etnografickej vernosti narába pomerne voľne. Etnické, náboženské a iné rozdiely sa stierajú alebo sa na ne zabúda, alebo vystupujú v akomsi nejasnom synkretizme. Z hľadiska vyznenia diela nezáleží na historických, etnografických a ďalších nepresnostiach, pretože vo väčšine prípadov sa od operného exotizmu očakávajú pastva pre oči, vhodný rámec pre lúboštný príbeh založený na sváre medzi naším a cudzokrajným kultúrnym prostredím, prípadne zaujímavé, pikantné zápletky, dekoratívnosť. Potom nezáleží na tom, že zbožní hinduisti v Lakmé majú moslimské mená.

Oproti takému exotizmu však stojí aj iný exotizmus - usilujúci sa o autenticnosť, vychádzajúci z empiricky poznaného a exaktne doloženého materiálu. Často smeruje k dokumentácii či spoľahlivej informovanosti. Taký druh exotizmu však v opere ťažko nájdeme. Mohli by sme o ňom hovoriť v súvislosti s výtvarným, hudobným či literárnym záujmom o konkrétnu exotickú kultúru, v súvislosti so zbieraním a zaznamenávaním konkrétnych artefaktov dokumentujúcich umenie exotických kultúr a národov (napríklad kresby cestovateľov, záznamy folklóru, vrátane hudobného, exotických národov a podobne). Do opery sa však transformoval v štylizovanej podobe. Z hudobného hľadiska najintenzívnejšie a najinšpiratívnejšie pôsobili vzťah exotickej hudby a pohybu (tanca), ich terapeutický a obradný charakter, mýtus a jeho zobrazenie v hudbe, rituál, spoločenské a slávnostné udalosti, pri ktorých hudba hrala centrálnu rolu. Tieto „etnografické exotizmy“ nenašli v opere osemnásteho ani

devätnásteho storočia priame a jednoznačné uplatnenenie. Ich štylizácia podliehala paradigme dobových kompozičných postupov a riešení.

V osemnástom storočí, v čase, keď v Európe vznikajú opery s exotickými námetmi, sa v maliarstve a kresbe uplatňuje aj verné, neskreslené zobrazenie exotického, ktoré z dnešného pohľadu reprezentuje tak vedeckú, ako aj umeleckú reflexiu. Záujem maliarov zobrazujúcich exotické prostredie, predmety, krajiny, ľudí, architektonické pamiatky a podobne sa v osemnástom storočí zameril najmä na Turecko, Čínu, Maroko – aj na ďalšie krajiny. V devätnástom storočí sa tento diapazón ešte rozšíril. Poznávanie exotického dostáva čoraz systematickejší a vedeckejší charakter.

Aj v literárnej tvorbe sa koncom osemnásteho storočia objavuje záujem o exotickosť, ten však vrcholí až v literatúre nasledujúceho storočia.

Od konca osemnásteho storočia sa funkcia exotických námetov v opere mení. Od čias Wolfganga Amadea Mozarta preniká silnejšie do opery sféra tureckej exotiky, ktorá nepochybne súvisela s vtedajším „tureckým nebezpečenstvom“, ale aj s jeho pitoreskným, ironickým videním. V týchto operných kompozíciách (ich najvýrečnejším a najkvalitnejším dokladom v druhej polovici osemnásteho storočia je *Únos zo serailu*) sa pomocou kvázi tureckých intonácií docieľuje charakterokresba, ktorá sa naplno rozvinie až v hudbe a opere devätnásteho storočia.

Zatiaľ čo v sedemnástom a osemnástom storočí je exotizmus iba kurióznym koloritom operného diela, na prelome osemnásteho a devätnásteho storočia sa exotizmus v najhodnotnejších operných kompozíciách čoraz väčšmi stáva integrálnou súčasťou diela, často sa od neho odvíja základný dramatický konflikt diela, čo v prípade diel z osemnásteho a sedemnásteho storočia buď nejestvovalo, alebo jestvovalo iba v obmedzenej miere. V devätnástom storočí pretrváva aj trend efektného a hudobne a divadelne virtuózneho uchopenia exotizmu, napríklad Meyerbeerova *Afričanka*, avšak aj v tomto

diele nájdeme umelecké riešenie problematiky vzťahov medzi Európanmi a príslušníkmi exotických národov, pričom sa tento vzťah kreuje s pochopením jeho diferencovanosti a rôznorodosti etických prístupov. Ako trvalý doklad umelecky hodnotných diel, často aj so závažným etickým posolstvom, zostávajú operné opusy ako *Carmen*, *Aida*, *Madame Butterfly*...

Každodenná realita, vrátane najbanálnejších prejavov, vzbudzuje pozornosť umelca, ale aj jeho úsilie vyrovnať sa s ňou alebo ju prekročiť. Exotizmus v umení je spôsobom tohto prekročenia. Nie je možné spojiť exotizmus s určitou estetickou doktrínou. Exotizmus súvisí raz s únikom, raz s pikantnou kuriozitou, raz s efektným dekórom diela, inokedy zasa s pitoresknosťou či nezvyčajnosťou. Sú však aj prípady - a tie reprezentujú najhodnotnejšie umelecké výtvyry -, keď exotizmus predstavuje hlavnú a dramaticky nosnú obsahovú líniu, ktorá je aj adekvátne zachytená v kompozičnej štruktúre umeleckého diela. Nie je iba formálnym znakom alebo ozvlášťujúcou zaujímavosťou, je vnútornou silou diela vzbudzujúcou ďalšie podnety. Takých prípadov v opere, ale ani v ďalších umeleckých druhoch, nie je veľa. Sú však o to cennejšie.

Opery s exotickými námetmi zo sedemnásteho a osemnásteho storočia nepriamo razia cestu tomuto ideálu. Aj keď ich exotizmus je iba doplnkovou črtou, pôsobiace ozvlášťujúco, módne, nezvyčajne či tajuplne, smerujú k plnohodnotnému rozvinutiu všetkých exotických črt. K tomu došlo v dejinách opery v devätnástom a dvadsiatom storočí.

Predpoklady exotizmov v opere sedemnásteho a osemnásteho storočia

V tejto kapitole sa budeme zaoberať predovšetkým otázkou, ako do jednotlivých operných typov starej opery prenikali exotické námety, tendencie a ďalšie prvky. Pod pojmom stará opera rozumieme množinu operných diel, ktoré vznikli od počiatku vývinu operného žánru až po koniec osemnásteho storočia. Paralelne s termínom „stará opera“ funguje termín „stará hudba“, ktorý vo všeobecnosti označuje hudobné prejavy, ktoré vznikli od najstarších čias do osemnásteho storočia. V bežnej označovacej praxi, vychádzajúcej zo súčasných interpretačných trendov, označuje termín stará hudba kompozičný odkaz tvorcov šestnásteho až osemnásteho storočia.

Pod pojmom stará opera budeme teda rozumieť opernú tvorbu florentskej cameraty, Claudia Monteverdiho, benátskej a rímskej opery a neapolskej opery seria, francúzskej tragédie lyrique a jej predchodcov, odraz talianskej opery v nemeckom kultúrnom prostredí (hamburská, berlínska, drážďanská, viedenská opera) až po vyvrcholenie opery osemnásteho storočia v syntetickom opernom odkaze Georga Friedricha Händela.

Periodizačným medzníkom, ktorý vyhovuje z hľadiska zmeny kvality aj kvantity exotizmov v opere, je operná tvorba Wolfganga Amadea Mozarta. Jeho opery završujú predchádzajúci vývin a vytvárajú predpoklady pre rozvoj opery devätnásteho storočia. Zároveň sa v nich objavuje výraznejšia hudobná charakteristika exotického prostredia, ktorá sa stala do určitej miery východiskom pre ďalšiu tvorbu.

Ak sa v našom skúmaní vrátime do prvopočiatkov opery na prelome šestnásteho a sedemnásteho storočia, v prvých operách a pokusoch o operu nenájdeme exotické námety ani iné exotické prvky, hoci má možno zmysel položiť si otázku, či do určitej miery nepôsobili na vtedajšieho poslucháča niektoré námety z gréckej mytológie aj exoticky. Súvisí to nepochybne s prísne

konvencionalizovaným výberom námetov najstarších operných diel. Úsilie skupiny vzdelaných mysliteľov, literátov, hudobníkov a vedcov sústredených vo Florencii v paláci grófa Giovanniho Bardiho, neskôr grófa Jacopa Corsiho, ktorá do dejín vošla pod názvom florentská camerata, nemalo ako programový cieľ vznik nového hudobnodivadelného žánru – opery. Osobnosti združené v camerate sa pokúšali oživiť starú grécku drámu ako paralelu k zvýšenému záujmu o antické dedičstvo v iných oblastiach umenia, vedy a filozofie. Ich predsavzatie však symbolizovalo aj úsilie priniesť do hudobného vývoja nové prvky. Toto úsilie charakterizuje maďarský estetik a muzikológ Dénes Zoltai slovami: „...nový žáner pripravovaný cameratou – opera – nevznikol z duchovnej tradície antickej tragédie, ale z novovekej vnútornej citovosti a v čase, keď práve hudba mohla najúspešnejšie vyjadriť novú duchovnú atmosféru introvertnej osobnosti. Uvedieme len jediný, ale presvedčivý príklad. Monteverdiho opere Korunovácia Poppey dáva myšlienkovú a kompozičnú dramatickú silu práve krajné prežívanie vášne, rozklad anticky chápanej harmonickej miery.“¹⁰ Z tohto sa odvíja aj voľba námetov, ktorá sa obmedzovala na témy z gréckej mytológie, ale zároveň sa čoraz väčšmi pociťovala nevyhnutnosť prekročiť toto námetové obmedzenie a smerovať k súčasnosti, k súčasnému človekovi a jeho myšlienkovému a duchovnému svetu. Oscilácia medzi súčasnosťou a uctievaním antických tradícií, antického myšlienkového a umeleckého odkazu, nevyhnutne viedla k rozšíreniu námetových sfér. Jedným z prvých krokov tohto rozšírenia je aj opera odohrávajúca sa v exotickom prostredí. Na druhej strane aj námety z antickej mytológie môžu prinášať exotický rozmer. Napríklad putovania Odysea prinášajú spor medzi túžbou po domove a túžbou objavovať neznáme krajiny, neznáme kultúry, neznámych ľudí. Bez zobrazenia konkrétneho exotického prostredia odvíja svoje dramatické napätie z tohto rozporu aj Monteverdiho opera *Návrat Odysea do vlasti (Il ritorno*

¹⁰ ZOLTAI, Denes: Dejiny hudobnej estetiky. Etos a afekt. Preložila Marta

d'Ulisse in patria, 1640). Monteverdiho tendencia k hudobnej a dramatickej symetrii a harmónii je pomerne malým predpokladom na uplatnenie exotických prvkov. Tie sa začali uplatňovať až v nasledujúcej generácii, nastupujúcej v dvadsiatych až štyridsiatych rokoch sedemnásteho storočia. Znalec Monteverdiho diela Miloš Štědroň ju charakterizuje takto: „Predstieranie a zdanie pre ňu znamenalo oveľa viac ako samotná realita.“¹¹

Vývin operných typov v prvých decéniách sedemnásteho storočia sa člení na florentskú recitatívnu operu, rímsku operu, v ktorej dominovali zbory a benátsku operu s dôrazom na sólový spev. Charakteristiky jednotlivých typov sú teda čisto hudobné. Ťažko by sme hľadali rozdiel v námetovej sfére, kde dominovali mytologické a historické témy z gréckej a rímskej antiky. Pravda, vnímatelia nepochybne citlivo odlišovali mytologicky koncipované námety, napríklad o Orfeovi, a námety z vlastnej národnej histórie, navyše s kritickým a spoločenským rozmerom (Monteverdiho *Korunovacia Poppey*, *L'Incoronazione di Poppea*, 1642), tým však nebol vytvorený exotizmus v opere. Monteverdi, ktorého mnohí právom porovnávajú so Shakespearom z hľadiska výstavby dramatických situácií aj z hľadiska celkovej koncepcie dramatického diela, napríklad v schopnosti citlivo a nenásilne kreovať kontrasty medzi dramatickými a odľahčenými, buffóznymi a parodickými polohami, bol natoľko zaujatý človekom, jeho vnútornými dimenziami a jeho zobrazením v opernom diele, že pravdepodobne nepociťoval potrebu vnieť do opery cudzokrajné prvky ozvláštnenia a atraktívnosti, na ktoré by malo obecnstvo pozitívne reagovať. Vytvárali sa iba základné predpoklady pre jeho budúce uplatnenie, pretože odlíšenie jednotlivých prostredí, v ktorých sa dej opery odohráva, je jednou zo základných podmienok, aby sa neskôr odlíšil aj priestor a prostredie pre exotický rámec opery. Monteverdi urobil v tomto smere jeden zo základných a najdôležitejších

Zágoršková. Bratislava: Opus, 1983, s. 114.

¹¹ ŠTĚDRŇ, Miloš: Claudio Monteverdi. Praha: Editio Supraphon, 1985, s. 109.

krokov. Manfred F. Bukofzer, jeden z najlepších znalcov barokovej hudby v prvej polovici nášho storočia, charakterizuje Monteverdiho prístup v *Orfeovi* ako výrazné prekročenie úzkoprsých ideálov florentských puristov, teda tvorcov prvých opier, Jacopa Periho a Giulia Cacciniho.¹²

Monteverdi v *Orfeovi* (*L'Orfeo*, 1607) uplatňuje prístup, ktorý sa kompozične pokúša odlišiť jednotlivé prostredia, kde sa dej opery odohráva. V *Orfeovi* sa striedajú výstupy odohrávajúce sa v pastierskej krajine starovekej Trákie a scény odohrávajúce sa v podsvetí. Monteverdi v *Orfeovi* buduje hudobnú symboliku, ktorá zvukovými prostriedkami, najmä voľbou hudobných nástrojov, charakterizuje tieto dva podstatne odlišné svety. Jedno aj druhé prostredie je „znázornené“ zásadne odlišným zvukovým spektrom, teda aj podstatne odlišnými nástrojmi. Sláčikové nástroje, flauty, čembalá a organ používa autor pre výstupy odohrávajúce sa v pastierskom ovzduší, cinky, pozauny a regál majú charakterizovať podsvetie. Ani podsvetie, ani pastiersku krajinu nevnímame ako exotické prostredie, ale ich diferencovanie pomocou odlišného spektra použitých nástrojov vytvára prepoklady na to, aby sa v budúcej opere čisto exotické prostredie znázornilo pomocou takých nástrojov, ktoré svojím charakteristickým zvukom vytvorí kolorit prostredia, kde sa dej opery odohráva, a hudobnú symboliku adekvátne jednotlivým hudobnodramatickým situáciám. Monteverdiho úsilie zvukovými prostriedkami prinášať symboliku a hudobnú charakteristiku poukazujúcu na nehudobné momenty hodnotí znalec jeho tvorby, dirigent a muzikológ Nikolaus Harnoncourt: „Dnes smerujeme k tomu, že hudobný zvuk má byť krásny, bez vedľajších šumov a bez chýb. Som však presvedčený o tom, že hlavný akcent u Monteverdiho leží na hudobnej pravdivosti, na optimálnej zrozumiteľnosti textu a slova, nie na čisto zvukovej kráse.“¹³ Monteverdi tak prispel

¹² BUKOFZER, Manfred F.: Hudba v období baroka. Od Monteverdiho po Bacha. Preložila Jana Juráňová. Bratislava: Opus, 1986, s. 90.

¹³ HARNONCOURT, Nicolaus: Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1984, s. 34.

k vytvoreniu podmienok a predpokladov pre vznik opery s exotickým rámcom, avšak neskorší vývoj, ktorý priniesol predovšetkým sústredenie na vokálne línie, na krásny spev a na virtuoziu vokálnej línie, v tomto trende nepokračoval. Takže Monteverdi ako typ výraznej a silnej umeleckej osobnosti zostal v dejinách opery bez priamych, bezprostredných pokračovateľov. U jeho nasledovníkov, predovšetkým v tvorbe Francesca Cavalliho (vlastným menom Pier Francesco Caletti-Bruni) sa čoraz väčšmi prenáša akcent na „krásny spev“, na virtuoziu, na obľubu u publika.

Predpoklady na uplatnenie exotických prvkov sa v tomto období prejavili aj v opernej scénografii. Všetky typy opery sedemnásteho storočia ráтали s pomerne bohatou a nákladnou výpravou. Prvé opery, v ktorých sa uplatňuje exotický rámec a kolorit, mohlo pravdepodobne inšpirovať aj úsilie výtvarne vniesť do opery nové prvky, pretože dominujúci svet antickej mytológie predpokladal konvenčné riešenia aj v oblasti scénickej realizácie, vrátane scénografie a kostýmovej tvorby.

Ak teda konštatujeme, že v hudobnodramatickej tvorbe florentskej cameraty, u Claudia Monteverdiho a v rímskej opere sa vytvárajú prvotné podmienky a predpoklady pre budúcu operu s exotickým námetom, najmä v oblasti inštrumentácie a opernej scénografie, práve v tvorbe reprezentujúcej benátsku operu sa prvýkrát v dejinách opery stretneme s exotickým námetom. V diele Monteverdiho pokračovateľa a žiaka Francesca Cavalliho sa stretneme s prvou operou, o ktorej možno povedať, že sa odohráva v exotickom prostredí. Jeho *Xerxes* (*Xerse*) mal premiéru 12. januára 1654 v Benátkach v divadle Santi Giovanni e Paolo. Opera má tri dejstvá, libreto napísal Niccoló Minato a pravdepodobne mala úspech už v čase premiéry, pretože v priebehu niekoľkých rokov ju uviedli v Janove (1656), Neapole (1657), upravenú s novým prológom, intermezzami a ďalšími zmenami znova v Benátkach (1657), v Bologni (1657), Palerme (1658, ako vôbec prvú operu, ktorú v tomto meste uviedli; bola doplnená o komické intermezzá), vo

Verone (1665) a Miláne (1665). O obľube diela s exotickým námetom o láske perského kráľa Xerxa, ktorá zápasí s prekážkami a je konfrontovaná aj s panovníckymi a vojenskými povinnosťami, svedčí okrem iného aj to, že v roku 1660 sa táto opera hrala na svadbe Ľudovíta XIV. s rakúskou infantkou Máriou Teréziou v Louvri. Cavalli bol jedným z prvých skladateľov, ktorých diela sa hrali nielen v mieste jeho umeleckého pôsobenia (v tomto prípade v Benátkach), ale našli si cestu k širšiemu talianskemu a zahraničnému publiku. Je pravdepodobné, že námet z voľne prispôbenej perzskej histórie mal vniesť nové prvky do operného života tých čias. Takisto kontrast medzi mytologickými námetmi predchádzajúcich opier, v ktorých cnosť a vznešenosť museli mať svoje miesto, a príbehom o cudzokrajnom kráľovi, v ktorom sa na záver spoja všetky páry zalúbencov, pôsobil z umeleckého a sociálneho hľadiska ako fakt, že vznešená a dôstojná opera sa priblížila svojim vnímateľom a zostúpila z božských výšin o krok (či krôčik?) smerom k publiku, ktoré od nej očakávalo aj ušľachtilú zábavu. Je pravdepodobné, že Minato a Cavalli nemohli pre dobové konvencie zobraziť lúbostné avantúry konkrétneho európskeho panovníka, takže zasadili dej, v ktorom sa láska spája s hrdinskými vojnovými činmi v boji proti Maurom, do orientálnej krajiny. V poslednom dejstve sa zobrazuje ťaženie Xerxovho loďstva do Európy.

O obľube orientálneho námetu o zalúbenom kráľovi svedčí to, že libreto Niccola Minata poslúžilo v roku 1694 Giovannimu Battistovi Bononcinimu a v pozmenenej podobe roku 1738 Georgovi Friedrichovi Händelovi. Xerxes napriek exotickému prostrediu nie je „iba“ exotická opera. Exotické prvky sa v nej stretávajú s rozprávkovým a fantastickým rozmerom. Zatiaľ čo pre oblasť antiky ako rezervoáru operných námetov platí, že skladateľ sa viac-menej držal historickej pravdy, respektíve dobovej úrovne poznania, a ak ju pozmenil, bolo to najmä pre operné a libretné konvencie, v opere z exotického prostredia sa našiel väčší priestor pre fantáziu. Keď sa na Minatovho a Cavalliho Xerxa pozeráme v kontexte

opier, ktoré vznikli v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch sedemnásteho storočia, vidíme, že námet z perzskej histórie má skutočne ojedinelé postavenie v rámci dobovej produkcie, ktorá, odhliadnuc od tejto jednej z mála výnimiek, čerpala výhradne z antického dedičstva. Záujem o antické dedičstvo na prelome renesančnej a barokovej epochy mal ráz nebývalého umeleckého vzopätia, renesančný záujem o antiku mal podobu objavovania zabudnutých svetov (staré texty sa čítajú v nových a novodobých súvislostiach, uplatňuje sa kriticizmus a chápanie vecí v kauzálnych väzbách a historických súvislostiach); zatiaľ čo renesancia antiku objavuje a vedecky skúma a hodnotí, barok v nej hľadá myšlienkové vzorce, postupy a esencie, ktoré vyhovujú barokovému mysleniu, barokovej filozofii a metafyzike. Francúzsky esejista, filozof a spisovateľ Michel Butor túto skutočnosť komentuje slovami: „Zástancovia baroka preberú od zástancov renesancie znovuobjavený slovník grécko-rímskeho umenia, ale vyvodlia z neho celkom iné dôsledky, zodpovedajúce zásadným zmenám v obraze sveta.“¹⁴

Aj sám Cavalli sa vo väčšine ostatných opier sústredil na antické témy. Bol plodným autorom, ročne napísal jednu až tri opery, celkovo vytvoril štyridsaťdva opier. K jeho najznámejším operám patria *Dido* (1641), *Jason* (1649), *Ipermestra* (1658), *Zalúbený Herkules* (*Ercole amante*, 1662).

Takisto ďalší tvorcovia neapolskej opery uplatnili vo svojich kompozíciách exotické prvky. Cavalliho konkurent a pokračovateľ Marc'Antonio Cesti uplatnil niektoré exotické prvky v divadelnej slávnosti (festa teatrale) *Zlaté jablko* (*Il Pomo d'oro*) z roku 1666. Ide síce o mýtus o Paridovi a nesvornosti spôsobenej jablkami, ale hra obsahje aj exotické prvky. „Festa teatrale“ mala premiéru pri príležitosti svadby cisára Leopolda I. so španielskou infantkou Margarétou Teréziou. Historické pramene dosvedčujú, že iba náklady na inscenovanie diela vo Viedni pohltili viac než stotisíc

¹⁴ BUTOR, Michel: Butor o Butorovi. Improvizácie na tému Michel Butor (Premeny písania). Preložil Alexander Halvoník. Bratislava: Slovenský

toliarov. V inscenácii sa uplatnila aj nákladná baroková javisková technika, ktorá bola schopná vytvoriť ilúziu pohybujúcich sa oblakov a ďalších na tie časy fantastických efektov. Práve scénickými efektami sa baroková opera, najprv benátska, neskôr neapolská, odlišovala od činoherných predstavení, ktoré boli diferencovanejšie a nevyžadovali nákladné, pompézne a bombastické efekty a scénickú a kostýmovú nádheru. S najrôznejšími scénografickými efektami sa mohli poslucháči pravdepodobne stretnúť aj v Cestiho opere *Semiramis*. Námet čerpá z dejín Babylonu a z čarovných a ukrutných činov jeho kráľovnej. Opera mala premiéru vo Viedni roku 1667. Aj u ďalších reprezentantov benátskej opery nájdeme úsilie o čo najefektnejšie scénografické riešenia, fantastické premeny a neočakávané scénické obrazy. Tak napríklad v opere *Delenie sveta* (*La divisione del mondo*) Giovanniho Legrenziho a libretistu Giulia Cesara Carradiho (premiéra sa konala 4. februára 1675 v Benátkach) nájdeme hneď v úvode plávajúce oblaky, ktoré napokon neočakávane vytvoria obraz exotického zvieraťa - leva, navyše korunovaného.

Aj keď sú Cavalli aj Cesti reprezentantmi rovnakého druhu opery, teda benátskej školy - a svojím spôsobom sú obaja priamymi pokračovateľmi Claudia Monteverdiho -, jestvujú medzi nimi aj rozdiely. Definuje ich Hermann Kretschmar v štúdiu o vývine benátskej opernej školy: „Ale čoskoro sa benátska škola rozdelila na dva tábory, jeden aristokratický a druhý demokratický. Prvý mal na zreteli drámu, druhý vychádzal v ústrety vkusu ľudu. Hudobne sa podstata oboch strán prejavila vo vzťahu k recitativu. Aristokrati ho pokladali za hlavnú formu, demokrati sa ho obávali a rozbíjali jeho podobu tam, kde nebol nevyhnutný, prostredníctvom spievaných epizód.“¹⁵ Cavalli podľa Kretschmara patril k takzvanému aristokratickému krídlu,

spisovateľ, 1997, s. 59.

¹⁵ KRETZSCHMAR, Hermann: Beiträge zur Geschichte der venezianischen Oper. In: Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters. LEIPZIG: Edition Peters, 1973, s. 344.

Cesti k druhému. Kretschmar v štúdiu o benátskej opernej škole uvádza zmluvu medzi Cavallim a najstarším benátskym operným divadlom San Cassiano, podľa ktorej sa autor zaväzuje vytvoriť pre túto umeleckú ustanovizeň jednu operu ročne. Zmluva takisto ustanovuje, že všetky zmeny, transpozície, spevacké úpravy a podobne treba konzultovať s autorom.¹⁶ Z toho vyplýva, že spevacké maniere, prenikanie virtuozity na úkor hudobného vyjadrenia, prístup k opere ako k spevackému koncertu boli aktuálne už v benátskej opernej škole, teda v polovici sedemnásteho storočia.

Z dnešného hľadiska sa Kretschmarov opis výrazného rozdielu medzi oboma reprezentantmi benátskej školy nejaví ako najpodstatnejší fakt z dejín benátskej opery. V oblasti operného exotizmu, ale aj v operách s tradičnými námetmi nájdeme medzi oboma skladateľmi podobné črty. Väčšina opier totiž vznikala pre karnevaly a na nich mala svoje premiéry. Operná sezóna bola teda väčšinou totožná so sezónou karnevalovou. Inak sa opera hrávala väčšinou pri príležitosti rôznych dvorských slávností (svadby, zásnuby). Ťažko si predstaviť, že by sa počas karnevalového bujarého a radostného veselí hrala opera s tragickým koncom. Preto aj témy, ktoré boli z antického dedičstva známe ako tragické, sa často prezentovali so šťastným alebo zmierlivým koncom. Také riešenie nájdeme už v Monteverdiho *Orfeovi* (Apolón sa nad nešťastným Orfeom zľutuje, zoberie ho k sebe do nebeského sveta, ktorého súčasťou je aj Eurydika, zbor pastierov sa z rozuzlenia raduje a oslavuje Orfeov príchod do neba).

V podobnom duchu sú kreované tenzie medzi exotickými a európskymi postavami v Cavalliho a Cestiho operách, takisto v kompozíciách ich nasledovníkov a pokračovateľov, nielen v benátskej opernej škole. Platí to napríklad pre Xerxa, pre Cestiho operu o mýtickej kráľovnej Babylona Semiramis, ktorej premiéra sa konala v viedenskom Dvorskom divadle v roku 1667. Karnevalové či slávnostné obecenstvo sa nechcelo na predstaveniach znepokojovať, ale naopak, upokojovať. Preto aj

¹⁶ KRETZSCHMAR, Hermann: c. d., s. 348.

v tragických námetoch nachádzame často zmierlivé zakončenie, alebo sa tragické udalosti nepredvádzajú na javisku, ale poslucháč sa o nich dozvie iba z rozprávania konajúcich postáv. Také princípy nastolila napokon aj talianska tragédia v predchádzajúcom storočí. Päťdesiat rokov pred vznikom opery sa stretáme v diele Giovana Battistu Giraldiho, najmä v jeho tragédii *Rebeka* (*Orbecche*, 1541, dátum knižného vydania) s exotickým prostredím, v ktorom sa odohráva mimoriadne krvavá história. Rebeka uzavrie manželstvo bez otcovho vedomia a tajne porodí dve deti. Vo chvíli, keď sa jej otec, perzský kráľ Sulejman, dozvie o tajnom manželstve, dá svojmu zaťovi odňať obe ruky a potom pred bezmocným zavraždí obe deti. Sulejman zavolá Rebeku a odovzdá jej na misách svadobné dary: manželovu hlavu a ruky a telíčka mŕtvych detí. Rebeka vytrhne z tiel detí nože a zavraždí svojho otca. Vzápätí sama spácha samovraždu. Všetky vraždy sa odohrávajú za scénou. Iba Rebekina samovražda sa odohrá na scéne. Giraldi text hry pre knižné vydanie doplnil o doslov, v ktorom upozorňuje na okolnosť, že samovražda hrdinky sa odohráva priamo na scéne.¹⁷ Vo vtedajších časoch to bolo čosi neslýchané. Neskorší vývin – a predovšetkým vývin opery – sa naturalistickým výjavom vyhýbal, takže o najtragickejších skutkoch sa dozvieme iba z rozprávania. Exotické prostredie slúžilo v činohre aj na zobrazenie maximálnych krutostí, v opere sa väčšmi spája s erotickým rozmerom (*Xerxes*) alebo s čarodejníkymi, rozprávkovými a zároveň historizujúcimi alebo mytologickými námetmi (*Semiramis*).

Romain Rolland nachádza v Cavallim majstra s „mladou a vášnivou dušou“, v ktorom sa odráža „hýrivá mnohorakosť obrazov, foriem a túžob jeho čias“¹⁸. Vo svojich operách čerpá z antiky, ale jej duch často postaví z nôh na hlavu. V opere *Dido* (*La Didone*, 1641) ako prvý skladateľ vykreslil lásku dvoch ľudí reprezentujúcich dva rôzne svety, dve odlišné

¹⁷ bližšie o tom: DIGRIN, Zdeněk: Divadlo učenců a diplomatů. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 326 – 358.

kultúry. Vzhľadom na dobovú znalosť antických a rímskych dejín ťažko môžeme Dido pokladať za „exotickú“ postavu. Avšak vo chvíli, keď má zobrazit' tragickosť a osudovosť situácie, volí Cavalli veselú hudbu. Rolland jeho postup komentuje: „To je zlý príklad pre dramatické umenie. Živý génus Cavalliho jedným jediným pohľadom pochopí ducha jednotlivých osôb, ale nevie odovzdať svoje videnie, a tak zostávajú iba jeho postupy.“¹⁹

Na druhej strane Cavalli neraz využíva zvukomalebné efekty, ako napríklad hučanie mora alebo morskú búrku. Vzťah k moru, jeho hudobné, prípadne aj scénografické vykreslenie v opere patrí takisto k exotickým prvkom. Rolland vo svojej epochálnej práci Dejiny opery v Európe pred Lullym a Scarlattim vidí umelecký význam Cavalliho a Cestiho práve opačne ako jeho starší kolega Hermann Kretschmar. Cavalliho chápe ako ľudovejšieho skladateľa, ktorý v mnohých operách využíva taliansku, respektíve benátsku ľudovú spevnosť a v zobrazovacích prostriedkoch „v burlesknom preháňaní citu“²⁰ sa blíži k tradícii obľúbenej commedie dell'arte. Popri ňom Cestiho hudba má „lúbostný pôvab, trocha mdlý, zasnený a melancholický /.../ má pozoruhodný elegický pôvab a ušľachtilú morbidez (mdlú krehkosť). Je to naozaj básnik pre rafinovanú elitu.“²¹ Podobne ako Cavalli aj Cesti sa rád uchýľuje k zobrazeniu pitoreskných prvkov. V opere *Neptún a Flóra* (*Nettuno e Flora*, 1666) sa pokúsil o vytvorenie opisnej hudby, ktorá mala vyjadrovať stav mora.

Zdá sa teda, napriek tomu, že v klasickej muzikologickej reflexii sa názory na umeleckú orientáciu dvoch najvýraznejších predstaviteľov benátskej opernej školy odlišujú, že Cavalli aj Cesti zohrali významnú úlohu v rozšírení námetového okruhu opery o námety odohrávajúce sa v exotickom prostredí. Ich vklad do historického vývinu

¹⁸ ROLLAND, Romain: Dějiny opery v Evropě před Lullym a Scarlattim. Do češtiny preložil Josef Kostohryz. Praha - Bratislava: Editio Supraphon, 1967, s. 215.

¹⁹ ROLLAND, Romain: c. d., s. 218.

²⁰ ROLLAND, Romain: c. d., s. 219.

²¹ ROLLAND, Romain: c. d., s. 221.

exotických prvkov v opere je iba latentný, avšak nemožno ho prehliadnuť. Počnúc umeleckými činmi Cavalliho a Cestiho a ďalších talianskych skladateľov sedemnásteho storočia opera sa čoraz intenzívnejšie šírila Európou a vytvárali sa predpoklady na to, aby sa jej tematický a nepochybne aj umelecký záber rozširoval a zahŕňal krok za krokom ďalšie sféry ľudského poznania, námetové okruhy, s ktorými sa človek stretával v živote, v iných umeleckých druhoch, v histórii, politike a ďalších sférach činnosti, teda aj tie sféry, ktoré viac alebo menej súvisia s cudzími krajinami, s exotikou.

O Cavalliho a Cestiho súčasníkoch a mladších pokračovateľoch možno povedať, že podobne ako títo majstri vytvárali pre exotické prvky v opere iba podmienky. Sú to Giovanni Legrenzi, Antonio Draghi, Alessandro Leardini, Giuseppe Zamponi, Antonio Bertali, Pietro Andrea Ziani, Giovanni Mario Pagliardi a ďalší tvorcovia druhej polovice sedemnásteho storočia. Mnohí z nich pôsobili nielen v rodnom Taliansku, ale s úspechom zavádzali operné umenie na európskych dvoroch vo Viedni, Paríži, Bruseli a iných kultúrnych centrách vtedajšej Európy.

Z najväčších európskych centier opernému umeniu najväčšmi žičili Viedeň a Paríž, hoci spočiatku len pri najvýznamnejších dvorských slávnostiach a sviatkoch. Do Viedne a do ďalších rakúskych miest smerovali kroky nejedného talianskeho skladateľa, aby rozšírili priestor pre nové umenie, ktorého kolískou bola ich vlasť. V druhej polovici sedemnásteho storočia vznikajú v mnohých mestách Európy nové divadelné budovy (Hamburg, Drážďany, Mníchov, Norimberg, Hannover). V Hamburgu dokonca vzniklo divadlo vďaka podpore mešťanov, nie šľachtických kruhov. Tejto skutočnosti zodpovedal aj repertoár, v ktorom mali pevné miesto aj populárnejšie tituly, napríklad o legendárnom pirátovi Klausovi Störtebekerovi. V roku 1682 zažil Hamburg operný škandál, v pozadí ktorého bol exotizmus. Obecenstvo protestovalo proti opere Kara Mustafa, v ktorej sa hlavný hrdina, veľkovezír Kara Mustafa so svojimi vojskami pokúša

dobyť Viedeň. Publikum zavrholo javiskovú postavu, akoby bola skutočnou.

Medzi mestami, ktoré sa v sedemnástom storočí mohli popýšiť krásnymi opernými budovami, jednoznačne dominovali Benátky, v ktorých od dvadsiatych do osemdesiatych rokov sedemnásteho storočia vzniklo osem nových divadelných priestorov - a okrem nich sa opera a divadlo hrali aj v niektorých palácoch.

V dobových správach o dvorských divadelných a operných slávnostiach nikdy nechýbajú údaje, koľko peňazí produkcia pohltila. Exotické prvky nájdeme v operách určených tak pre karnevaly, ako aj pre dvorské operné slávnosti. Možno predpokladať, že opery určené pre európske panovnícke rody uplatňovali väčšiu štylizáciu, avšak vinou jednoznačného dôrazu na nádheru, výpravnosť a pompéznosť sa stal dej neprehľadným. Napríklad Cestího *Zlaté jablko*, ktoré sa hralo vo Viedni v roku 1668 malo päť dejstiev, šesťdesiatsedem výstupov a dvadsaťtri premien, v opere účinkovalo päťdesiat sólistov a tisíc ďalších osôb (pravdepodobne ide o počet orchestrálnych hráčov, zborových spevákov a ďalšieho umeleckého a technického personálu).

Ak v talianskej opere sedemnásteho storočia ide skôr o vytváranie základných predpokladov pre uplatnenie exotických prvkov ako o rozšírenie rezervoáru operných námetov, vo Francúzsku má hudobné a operné stvárnenie exotických tém oveľa bohatšiu tradíciu.

S exotizmami sa stretneme už v žánri ballet de cour, v ktorom sa dej jednak predvádzal tanečným spôsobom, a zároveň ho komentoval recitátor alebo štvorhlasný až päťhlasný zbor spevákov. V čase vzniku a rozvoja opery, teda v prvých decéniách sedemnásteho storočia, ballet de cour pozostával z niekoľkých častí, ktoré na seba nadväzovali len voľne alebo vôbec nie, a v rámci jednotlivých častí sa kládol dôraz na vytvorenie pôsobivých živých obrazov. Toto štádium balletu de cour spĺňalo predovšetkým dekoratívne funkcie. Niektorí bádatelia, napríklad Manfred Bukofzer, sa nazdávajú, že „s

poklesom dramatickosti však vzrástla dôležitosť hudby²². Okolo roku 1650 a neskôr sa dekoratívnosť balletu de cour prejavila okrem iného aj obľubou exotických a fantastických námetov, ktoré do koncepcie jednotlivých tableaux vnášali libretisti. Napríklad balet *La Douairiere de Billebahaut* obsahoval prekvapivý vstup štyroch indiánskych gajdošov. Na javisko priviedli ozajstnú „exotickú“ lamu – a tá ťahala veľký čínsky gong (pravdepodobne z neho boli prekvapení aj Indiáni). Taký vstup americkej hudby, hoci vtedajší hudobníci nepoznali prejavy indiánskej hudobnosti, sa rozhodne mohol kvalifikovať ako výrazné exotické ozvláštnenie, ako prekvapivý divadelný efekt, síce vonkajškový, ale pôsobivý. Podobné variácie a najfantastickejšie exotické zoskupenia mohol ballet de cour prinášať bez akýchkoľvek obmedzení. Tu, na rozdiel od opery sedemnásteho storočia, v oblasti voľby a atraktívnosti námetu nepanovali takmer žiadne obmedzenia.

Ballet de cour má veľký význam z hľadiska neskoršej obľuby exotizmov vo francúzskej tvorbe nielen sedemnásteho a osemnásteho storočia, nemohol však priamo iniciovať vznik francúzskej opery. Na to boli potrebné kontakty s kolískou opery. Prví talianski operní skladatelia si uvedomovali, že vo Francúzsku jestvuje dobré zázemie pre budúci rozvoj nového hudobno-divadelného žánru. Preto sa so zahraničnými premiérmi najstarších talianskych opier stretneme najčastejšie vo Francúzsku.

Už v tvorbe zakladateľa francúzskej opernej tradície Jeana Baptistu Lullyho nájdeme nejden exotický prvok. V opere *Roland* (1685) sa stretáme s fantastickým, rytierskym rámcom, v ktorom vystupujú aj exotické postavy; dielo sa práve pre svoju prehnanú fantastickosť v nasledujúcom storočí stalo podnetom na persifláže a parodické stvárnenia.

Po Lullyho smrti (1687) sa stávajú vo francúzskej opere obľúbené námety, v ktorých vystupujú príslušníci rôznych národov. V *Galantnej Európe* (*L'Europe Galante*, 1697), ktorú napísal André Campra pre parížsku Académie Royal de Musique,

²² BUKOFZER, Manfred F.: c. d., s. 212.

vystupujú príslušníci štyroch národov - Francúzi, Španieli, Taliani a Turci -, a skúma sa, ako sa prejavujú v láske. Francúzi sú netrpezliví a indiskrétni, Španieli verní a romantickí, Taliani žiarliví, vtipní a vášniví a Turci hrdí. Štyrom národom zodpovedajú aj štyri dejstvá opery (entrées) doplnené o prológ, v ktorom vystupuje Amor.

V opere sedemnásteho storočia vystupuje exotizmus ako črta, ktorá ozvlášťňuje predovšetkým sujet operného diela. Exotizmy pôsobili ako narúšanie hlavného rezervoáru operných príbehov, ktorým bola antická mytológia alebo antické dejiny.

Ako exkluzívny a apartný scénický prvok asocioval u vnímateľov odvekú túžbu po poznaní ďalekých krajín a neznámych svetov. Reagoval však aj na základné empirické poznatky, ktoré Európa zhromažďovala o duchovnej a hmotnej kultúre poznávaných zámorských krajín. A naznačoval cestu do budúcnosti, smerujúcu k väčšej a výraznejšej hudobnej diferenciacii exotických prvkov v opere.

Alegória a exotizmus v barokovej opere

V tejto kapitole sa chceme zamerať na skúmanie vzťahov medzi exotickými námetmi a ďalšími prvkami asociujúcimi exotizmus v barokovej opere. Alegorický ráz barokového umenia analyzovali viacerí estetici a umenovedci v súvislosti s maliarstvom, sochárstvom, literatúrou, poéziou a ďalšími druhmi umení. Alegorickosť, ktorá dominovala predovšetkým vo výtvarnom umení, sa prenášala aj do ďalších druhov umenia. Veď barok reprezentuje v dejinách umeleckých druhov epochu myšlienkovú a štýlovo najvyššiu jednoliatu. Alegorickosť sa teda dotýkala rôznych umení, rôznych prejavov človeka. Ich podstatným zmyslom bolo zobrazenie zložitosti postavenia človeka v súčasnom aj minulom svete. Baroková alegorickosť väčšinou súvisí s etickým rozmerom človeka a jeho transcendentným smerovaním.

Zameranosť na transcendentný rozmer bola dominujúca, avšak nevyklúčovali sa ani ďalšie typy alegorickosti, ktoré poukazovali na rozmery. Barok vo svojom chápaní alegórie nepredstavuje kontinuálne pokračovanie stredovekého mysteriózneho a čisto transcendentálneho chápania tejto umeleckej a filozofickej kategórie. Reaguje na nové poslanie a nové rozmery, ktoré by boli bez renesančného vkladu do sféry umenia a jeho reflexie nemysliteľné. Renesanční myslitelia vniesli do úvah o poslaní umenia aj moment čistého pôžitku. Castelvetro v tejto súvislosti dokonca hovorí o „rozumnom pôžitku“²³. Takisto Glareanus a Zarlino, najvýznamnejší hudobní teoretici šesnásteho storočia, uznávajú pôžitok ako súčasť pôsobenia umenia. „Hudba je matkou pôžitku,“²⁴ píše v druhej polovici šesnásteho storočia Zarlino. Toto dedičstvo renesancie, ktoré však nadobúdalo u rôznych autorov, nielen operných, rôzne významy a rôznu intenzitu, pôsobilo aj v baroku, takže baroková estetika a dobové myslenie o umení chápe alegóriu z hľadiska jej vysokého poslania poukazujúceho na transcendentalitu, avšak toto poslanie alegórie nie je jediné. Už Walter Benjamin

²³ Citované podľa LOSEV, A. F. - ŠESTAKOV, V. P.: Dejiny estetických kategórií. Preložila Anna Fischerová. Bratislava: Pravda, 1978, s. 224.

hovoril o pokračujúcom vyprázdňovaní transcendentného obsahu alegórie. Tento proces podľa neho silnie predovšetkým v devätnástom a dvadsiatom storočí.²⁵ Je pravdepodobné, že určité zárodky tejto „sekularizácie“ alegórie nájdeme už v baroku. Práve opera s exotickými črtami, ale aj iné divadelné prejavy s exotizmami alebo s inými ozvlášťujúcimi prvkami pôsobili na tento proces. O oblube alegórie v tvorbe barokových skladateľov svedčí napríklad význam Ariostovho eposu Zúrivý Roland alebo Tassovej poémy Oslobodený Jeruzalem. Obe diela vznikli v časoch renesancie, uchovávali si však aj niečo zo stredovekého mysticismu a alegorickosti. Fantastické príbehy Rolanda a jeho druhov, mnohé z nich odohrávajúce sa v exotických krajinách, vniesli nové obsahové a myšlienkové vrstvy aj do operných diel, napríklad Georga Friedricha Händela, teda autora žijúceho dvesto rokov po Ariostovi.

Alegorický charakter barokovej opery súvisí teda s alegorickosťou ďalších umeleckých prejavov tejto štýlovej epochy. Prejavuje sa vo všetkých sférach barokovej opery: v literárnej predlohe, v spôsobe zhudobnenia aj v spôsobe inscenovania. Barokové libreto, na rozdiel od libreta z konca osemnásteho storočia (napríklad najlepších da Ponteho libriet), neprináša výrazné konania, výrazné činy (tie, ktoré najvýraznejšie posúvajú dramatismus a kinetizmus deja, sa najčastejšie odohrajú „za scénou“ a my sa o nich dozvieme od postáv), zámienky na scénické efekty sú v nich naznačené takým netransparentným spôsobom, že keby dnešný človek vychádzal len z textu a jeho zhudobnenia, bez podrobnej znalosti scénografických konštánt a konvencií barokovej opery, len ťažko by si predstavil, že v určitej situácii má padnúť budova, vypuknúť hrozný požiar alebo má dôjsť k inej nepredvídanej zmene, bez ktorej efektného znázornenia by dej a jeho dramatické parametre z hľadiska vnútorných dimenzií nič nestratili.

²⁴ Citované podľa LOSEV, A. F. - ŠESTAKOV, V. P.: c. d., s. 64.

Konajúce osoby v áriách väčšinou konštatujú vnútorné pochybnosti o správnosti, možnosti, primeranosti alebo mravnosti zamýšľaných alebo už uskutočnených činov. Ich slová, ich výpovede nezobrazujú silný individuálny charakter, respektíve jazyk jednotlivých postáv nie je sociálne, hierarchicky, nábožensky a inak silnejšie diferencovaný, jeho expresivita posilňuje univerzalizmus, nie umelecký pohľad na konkrétneho človeka a jeho individuálny psychologický a vnútorný myšlienkový obzor.

Princípy výstavby barokového libreta smerujú k univerzálnemu zobrazeniu ľudských citov a emócií. Človek, teda konkrétna konajúca postava, tu vystupuje viac-menej ako typ. Málokedy sa v librete stretne s priamočiarym a rozhodným krokom, charakteristickým pre silné individuum, pre mimoriadneho človeka... Všetky činy sa dôkladne zvažujú a analyzuje sa ich vnútorný rozmer pre svet a psychiku človeka. Hrdinovia barokovej opery majú sebareflexívny a sebaspytujúci rozmer, ktorý ich konaniu dáva určitú dávku sošnosti a odosobnenosti od ich individuálne vystavanej psychologickéj a psychosociálnej dimenzie.

Väčšmi než k autentickej životnej realite smeruje poetika barokového divadla aj opery k vysokej štylizácii a k alegorickému rozmeru, ktorý je mysliteľný práve na postavách s ich konkrétnym, z historickej alebo mytologickej fakticity vychádzajúcim ľudským rozmerom a jeho transformáciou v dramatickom alebo hudobnodramatickom útvare. Pre postavy s exotickými črtami platí táto baroková alegorická symbolika v nezmenšenej miere, avšak pomerne konvencionalizovaná mytologická a k rôznym transcendentným rozmerom poukazujúca symbolika sa tu mohla uplatniť s väčšou dávkou individuálnych riešení, respektíve exotická postava nepredestinuje natoľko jednoznačný výklad ako postava mytologická, historická, alebo inak zakotvená v európskej realite.

²⁵ BENJAMIN, Walter: Původ německé truchlohry. In: Dílo a jeho zdroj. Praha: Odeon, 1979.

Barokoví kostýmoví návrhári koncipovali mnohé kostýmy, respektíve celkovú výtvarnú koncepciu operných postáv, tak, aby boli v súlade a priamej korešpondencii s dobovými výtvarnými artefaktmi. Barokové divadlo je rovnako ako celý vývin európskeho (a nielen európskeho) divadla zamerané antropologicky, na možnosti ľudského bytia, rozdielne črty nájdeme vtedy, keď si položíme otázku o cieľoch hľadania rôznych metamorfóz ľudského bytia zobrazeného v divadelnom (opernom) diele. Zatiaľ čo v iných štýlových epochách sa stretneme so zameranosťou tak na reálne, ako aj na ideálne antropologické modely človeka, v barokovom divadle sa stretneme predovšetkým so zobrazením ideálnej stránky tohto procesu. Často dramatické dielo ťaží vnútornú tenziu z kontrapozícií medzi realitou a oným ideálnym stavom, alegorickosť barokového divadla a barokovej opery smeruje k pólu zobrazujúcemu „ideálny“ stav ľudského bytia. Už tým, že postavy barokovej opery navonok takmer nekonajú, že ich „vnútorné“ monológy a občasný dialóg (v opere árie s recitatívmi a dueto) sú jediným spôsobom interakcie alebo akcie, sa výrazne posilňuje tendencia k zobrazeniu ideálneho. Tento estetický a umelecký stav charakterizuje Július Pašteka, odvolávajúc sa na Ernsta Roberta Curtiusa: „Veľkosť i hranice klasicistickej tragédie boli v jej uzavretosti do sféry psychologického; len treba dodať, že išlo o racionalistickú psychológiu, intelektualisticky potláčajúcu autentickú spontánnosť skutočného ľudského cítenia, reagovania, konania.“²⁶ Tieto slová nestrácajú platnosť ani v prípade reflexie barokovej opery, teda množiny hudobnodramatických diel, ktorých vznik možno datovať do rovnakého obdobia ako spomínanú klasicistickú tragédiu.

V kontexte prísnych pravidiel a konvencií pôsobili exotické postavy, napríklad Xerxes, ktorý svojimi lúboštnými avantúrami smeruje do oblasti semiseriálnej, alebo postava tureckého pašu Osmana žijúceho kdesi v Indickom mori v Rameauovej *Galantnej Indii*, pravdepodobne ako kontextuálne

²⁶ PAŠTEKA, Július: Estetické paralely umenia. Bratislava: Veda, 1976, s.

osvieženie. Tieto postavy možno chápať ako nositeľov princípu nabúravajúceho alegorickosť barokovej opery vo vzťahu k bohom a božstvám a prinášajúceho alegorickosť smerujúcu viac k svetským princípom, k onomu „rozumnému pôžitku“, ktorý bol jedným z pozostatkov renesančného myslenia a cítenia – a nedal sa vymazať z mentality človeka sedemnásteho a osemnásteho storočia.

Ďalšie postavy barokovej opery, vyznačujúce sa exotickým rozmerom, treba chápať alegoricky v inom zmysle. V operách sa stretnú postavy, ktoré sa v histórii nemohli stretnúť alebo mali celkom iný historický význam, než sa v konkrétnej opere prezentuje (napríklad Montezuma u Vivaldiho či Myslivečka alebo Tamerlán u Händela). Išlo tu o alegorické chápanie určitých operných postáv, ich poslanie malo smerovať k súčasnosti a ukázať poslucháčom niektoré stránky etického rozmeru ľudského bytia, ktoré pravdepodobne nebolo možné zobrazit' u konkrétnych panovníkov alebo iných významných aristokratických osobností. Alegória je zo všeobecného hľadiska situačný znak, zrozumiteľný tomu, kto dobre pozná podstatné a dôležité črty závažných životných situácií, na ktoré alegória svojou významovou vrstvou odkazuje. Impulz obsiahnutý vo významovej rovine diela vedie k imaginatívnomu znovuprežívaniu alebo znovuuvedomeniu si známej situácie s jej etickým vyústením.

Ak by sme túto charakteristiku použili na príklady opier sedemnásteho a osemnásteho storočia s exotickým vonkajším rozmerom, prišli by sme k záveru, že alegorickosť sa uplatňovala v rôznych vrstvách a komponentoch operného diela s rôznou intenzitou. Svet bohov gréckeho a rímskeho staroveku operní poslucháči pomerne dobre poznali a jednotliví bohovia pre nich znamenali pomerne jasne čitateľné alegorické symboly. Exotické postavy neboli neznáme, najmä barokové výtvarné umenie prinášalo viacero exotických alebo exotizujúcich výjavov, ale predsa len ich

konvencionalizovanosť nebola taká silná ako v prípade európskych námetov.

Pripomeňme len jeden príklad z oblasti sochárstva osemnásteho storočia, skupinu dievčat pred Čínskym pavilónom v Sanssouci pri Postupime. Skupina dievčat sedí pred pavilónom v typicky orientálnom štýle s nohami skrčenými pod sebou. Ich tváre a účesy, pokrývka hlavy a klobúčik, ktorý má jedna z nich spustený na chrbáte, majú čínsky ráz, ich tváre sú z hľadiska zobrazenia konkrétnej rasy indiferentné, takže by mohlo ísť aj o Európanky preoblečené za Číňanky, ale aj o ozajstné Číňanky. Takisto slávny čajový dom, pred ktorým súsošie stojí, vybudovaný v štýle obľúbených čínosérií a navrhnutý architektom Johannom Gottfriedom Büringom podľa inštrukcií a návrhov Fridricha II. Pruského v roku 1755, nie je kópiou čínskej stavby, ale európskou stavbou inšpirovanou (z vonkajšieho hľadiska, nie z hľadiska použitého materiálu a stavebných techník) niektorými tvarovými zákonitosťami starých čínskych stavieb. Dievčatá pripomínajúce Číňanky sú alegóriou orientálnej precíznosti, harmónie, jednoduchosti. Sú to postavy zobrazujúce čínske hodnotové kategórie jednoduchosti (pchu) a pokoja (ťing), avšak očami európskeho sochára osemnásteho storočia. Medzi trojicou postáv panuje harmonická rovnováha, ktorá sa dosahuje cnostným konaním. Z ducha súsošia trojice dievčat cítiť hravosť, avšak rešpektujúcu vysokú mieru disciplíny a zodpovednosti. Hoci jednotlivé postavy majú aj individuálne črty, ani v jednom prípade nevystupujú z ich zobrazeného vzájomného vzťahu silnejšie a nástojčivejšie, než prvky zobrazujúce a akcentujúce jednotu a harmóniu medzi nimi, je to obraz duchovného oslobodenia, rešpektujúceho princípy úcty k úsiliu hľadať rovnováhu, cnosť, zdržanlivosť a pokoru. Univerzalita týchto symbolov robí súsošie alegóriou čínskych cností a kladných estetických a etických hodnôt, ako ich vnímala Európa v časoch Fridricha II. Pruského. Na druhej strane sochy sú vyrobené zo zliatiny a ich vonkajšok je celý pozlátený, takže chtiac-nechtiac odrážajú aj európsku módu

osemnásteho storočia, zdôrazňujúcu záľubu v hodnotných predmetoch, v zlatej nádhere a pompéznosti. Podobný interval medzi európskym a exotickým jestvuje aj v kostýmovej praxi opery osemnásteho storočia.

Mnohé zovšeobecnenia vychádzajúce zo symbolu z oblasti sochárstva môžeme chápať ako platné alebo aspoň inšpiratívne aj pre oblasť opery a jej hudobnodramatických postáv. Alegorickosť exotických postáv je dnes oveľa ťažšie čitateľná a podstatne menej zrozumiteľná než alegorickosť postáv mytologických. Zrozumiteľnejšie a pre Európana bližšie sú tie operné postavy, ktoré majú svoj predobraz v literárnych dielach alebo v histórii či mytológii. Najmä motív lásky dvoch postáv, z ktorých jedna rasou, náboženstvom, národnosťou patrí k inej kultúre, prípadne tragické vyústenie tejto lásky, je veľmi silný a sugestívny a rozvíja sa od počiatkov opery. Nejde však o pravidlo, pretože v niektorých dielach, napríklad v Zúrivom Rolandovi, sa stretneme s prípadmi, keď ľudia prekonávajú kultúrne a národnostné bariéry a ich cit nad prekážkami zvíťazí.

Jedným z takých príkladov je námet opery *Dido a Aeneas*. Kráľovnú Kartága nepokladáme za čisto exotickú postavu, určité črty cudzokrajnosti a kultúrnej odlišnosti však táto postava nesie. Jej tragickú lásku zobrazil v opere štyridsať rokov pred Purcellom Cavalli. Jeho dielo (*Dido*, 1641), v súlade s konvenciami benátskej opernej školy, sa končí šťastne, v diele sú zobrazené aj antické, aj exotické, fantastické aj čarodejné momenty. Odchádzajúceho Aenea u Cavalliho nahradí maurský kráľ Jarba. Zjaví sa vo chvíli, keď sa Dido rozhoduje spáchať samovraždu. Opera sa napokon končí lúboštným duetom.

Purcell v opere *Dido a Aeneas* (*Dido and Aeneas*, 1689) zobrazil tragiku opustenej Didóny a v „prvej anglickej“ opere vytvoril esenciu barokového operného umenia: zobrazenie citov, lúboštné výjavy, lamento, výjavy s čarodejnicami robia z nej jednu z najzaujímavejších opier sedemnásteho storočia. Ťažko by sme hľadali u Purcella exotizmy v hudobnom

stvárnění. Charakteristika Didóny ako neoblomnej, pevnej ženy, ktorá je zalúbená a vie sa v určitej situácii nekompromisne rozlúčiť s mužom, poslať ho preč, robí z nej postavu takmer shakespearovskú. Viac než exotický kolorit v diele pôsobí charakter Didóny a kultúrny a politický rozdiel medzi hlavnými postavami opery, napriek tomu, že Aeneas neodchádza celkom z vlastného popudu. *Dido a Aeneas* prináša lásku a jej tragickú dohru na základe literárne spracovaného antického mýtu obsahujúceho exotický moment, avšak nie najpodstatnejší alebo hierarchicky najnosnejší, pretože pre vzťah Didóny a Aenea nie je určujúci fakt, že Dido je cudzinka, príslušníčka inej kultúry, ale moment, že Aeneas neočakávane opustí bytosť, ktorá ho nekonečne miluje. Širokú varietu podôb lásky a vyústenia vzťahu medzi mužom a ženou prináša celý rad barokových opier, mnohé z nich možno chápať alegoricky.

Môže sa alegorickosť vzťahovať aj na hudobnú stránku opier zo sedemnásteho a osemnásteho storočia? Do značnej miery áno. Ak chápeme alegorickosť ako samostatný estetický fenomén, celkom opodstatnen musí byť predmetom analýzy a reflexie vo všetkých druhoch umenia. Ak alegóriu chápeme vo wölfflinovskom duchu, t.j. ako identifikáciu alegórií s cieľom umelecky a esteticky pochopiť a reflektovať výtvarné dielo, aj vtedy má analýza alegórií v opere svoje miesto, pretože jej výtvarná stránka úzko súvisí s hudbou, treba hľadať paralely a vzťahy medzi nimi.

Napokon, je pozoruhodné, že práve v čase rozkvetu barokovej opery vzniká aj hermeneutika, filozofická veda, ktorej cieľom je najprv v oblasti teológie a štúdia starých textov, neskôr aj v oblasti umenia pretlmočiť význam diel a rozoznať ich myšlienkové posolstvo. Hermeneutika uplatnená v oblasti operného umenia by mala opodstatniť význam a ideový obsah, ktoré obopínajú svet operných typov a foriem.

Pre pochopenie alegorickosti barokovej opery aj pre pochopenie hudobného zobrazenia konajúcich postáv barokovej

opery, z ktorých nás zaujímajú najmä postavy exotické, má dôležitý význam afektová teória a rétorické figúry v hudbe.

Afektová teória je jedným z dokladov prepojenosti myslenia sedemnásteho a osemnásteho storočia na dedičstvo antiky a jeho rozvinutia a aplikácie v renesancii. V osemnástom storočí sa citovosť chápala ako tretia najdôležitejšia schopnosť ľudskej duše. V tomto triumviráte spolu s citom panovali rozum a vôľa. Afekty, vášne, nálady sú napojené tak na oblasť vôle, ako aj na oblasť pudov a citového života. Patria k nim všetky zážitky radosti alebo smútky, ktoré sprevádzajú zmyslové vnemy, potreby, túžby, vnútorné predstavy, spomienky, očakávania, momenty sústredenia na posilnenie vôle, rôzne myšlienkové procesy a tak ďalej. Bezprostredné zážitky a reakcie na situácie majú konkrétny kvalitatívny i kvantitatívny obsah (šťastie, radosť, smútok, sklúčenosť...) aj určitý stupeň intenzity.

Už Platón a Aristoteles si uvedomovali význam hudby pre orientáciu citového života človeka - a každý z nich túto estetickú situáciu riešil a reflektoval: Platón usmerňovaním hudobných aktivít a hudobnej recepcie ľudí, Aristoteles koncepciou očistenia (katarzie). Chápal vyvolanie súcitu a bázne pomocou tragédie ako očistenie od týchto afektov.

Baroková estetika, odvolávajúc sa na antické estetické dedičstvo, na vzťah prírody a obrazotvornosti a na umeleckú prax, určila základné afekty, ktoré je hudba schopná zobrazit'. Filozofické zázemie afektovej teórie vytvorili predovšetkým Descartes a Spinoza. Spinoza rozvinul vo svojej *Etike* učenie o afektoch - rozoznáva tri základné formy: žiadostivosť, radosť, smútok. Descartes hodnotil pôsobenie, zmysel a cieľ hudby podľa napodobňovania určitých citových a duševných stavov človeka. Hudba je tým kvalitnejšia, čím intenzívnejšie a vernejšie napodobňuje to, čo sa odohráva v ľudskom vnútri. Athanasius Kircher, nadväzujúc na Descarta, určil pre hudbu šesť hlavných afektov: obdiv (admiration), láska (amour), nenávisť (haine), žiadostivosť (désir), radosť

(joie) a smútok (tristesse).²⁷ Iné koncepcie prinášali tieto hlavné afekty vo variovannej podobe, napríklad Balthasar Janovka rozlišuje tieto základné afekty: láska, žiaľ, radosť, hnev, súcit, bázeň, odhodlanosť a obdiv.²⁸

Ak teda v literárnej a scénografickej stránke opery sedemnásteho a osemnásteho storočia išlo často o alegorický spôsob zobrazovania, v hudbe jestvuje v starej opere iný, dalo by sa povedať, voči alegórii inverzný spôsob zobrazenia. V alegórii sa individuálna osoba alebo jedinečná realita stáva symbolom univerzálnejšej tendencie. V hudbe opery serie možno hovoriť o kompozičnom spôsobe, ktorý naopak individuálnu dramatickú postavu charakterizuje pomocou zobrazenia univerzálnych ľudských reakcií, citov a ich hudobných vyjadrení, pomocou hudobného zobrazenia afektov, o ktorých možno povedať, že majú z hľadiska ľudského cítenia a prežívania univerzálny myšlienkový a citový rámec. V antinomickom napätí, ak sa vyjadríme pomocou terminológie Jana Mukařovského, medzi alegorickým charakterom literárnej a výtvarnej stránky opery a afektovým charakterom hudby, sa pravdepodobne rodí aj umelecká sila a dlhá životnosť opery seria, pretože medzi posledné diela opery seria treba rátať kompozície autorov devätnásteho storočia - Rossiniho, Belliniho, Donizettiho a mladého Verdiho. Od ich odkazu jestvuje organická a logická cesta k rôznym typom opery devätnásteho storočia. Ani pre dvadsiate storočie nie je opera seria absolútne mŕtvym žánrom, pretože mnohí skladatelia sa jej formami (vo vážnom aj persiflážnom duchu) inšpirovali a vo svojich dielach sa ich pokúšali oživiť. Opera seria je svojím spôsobom taktiež jedným z prejavov barokového univerzalizmu, pretože jej dlhá životnosť (osviežená z času na čas reformnými snahami) je z hľadiska bytia žánru v dejinách opery nepochybne veľmi zaujímavým a

²⁷ MAINKA, Jürgen: Athanasius Kirchers Exemplifizierung zur Affektenlehre. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikpsychologie. In: Beiträge zur Musikwissenschaft, roč. 31 (1989), č. 2, s. 81 - 84.

²⁸ JANOVKA, Balthasar: Clavis ad thesaurum magnae artis musicae. Praha 1701. Citované podľa: PEČMAN, Rudolf: Sloh a hudba 1600 - 1900. Problémy, otázky, odpovedi. Brno: Masarykova univerzita, 1991, s. 35.

jedinečným javom. Pre hudobné zobrazenie cudzokrajného prostredia a exotických konajúcich postáv prináša afektová teória a jej uplatnenie v kompozičnej praxi len veľmi málo podnetov, pretože univerzalizmus, ktorý sa uplatňoval v zobrazení citových a duševných stavov, sotva pripúšťal kresbu vonkajšieho koloritu alebo individualizovanú charakteristiku postáv, kde by sa hudobne-intonačným spektrom mohla symbolizovať konkrétna kultúrna a geografická zakotvenosť postáv. Tento rozmer exotizmu v opere serii osemnásteho storočia zobrazovali scéna a kostýmy, teda výtvarné parametre opernej inscenácie. K individualizovanému zobrazeniu hudobnodramatických postáv sa najintenzívnejšie v rámci dobovej kompozičnej poetiky priblížili len najväčší majstri, ako napr. Georg Friedrich Händel.

Estetik Zdeněk Mathauser definuje alegorický obraz týmito slovami: „Je vytvorený analyticky a dualisticky (rozpadá sa na apriórnu ideu a sekundárne zobrazenie), racionalisticky a špekulatívne, jednosmerne a jednoznačne, abstraktne a staticky, smeruje k všeludským a nadčasovým vlastnostiam, je neosobný a moralistný, uzavretý a interpretačne ľahko zvládnuteľný.“²⁹ Táto charakteristika alegórie sa týka aj barokovej opery a jej typov.

Pre exotizmus v opere mal alegorický charakter starej opery mimoriadny umelecký a estetický význam. Namiesto jednoznačných a prevažne jasne čitateľných alegorických modelov a vzorcov, najmä z gréckej a rímskej mytológie, predstavovali hudobnodramatické postavy cudzokrajných ľudí osvieženie, ozvláštnenie a možnosť umeleckého pretavenia poznatkov z etnografie, histórie ďalekých krajín a geografie, ktoré vtedy vzrušovali celú Európu. Zároveň sa vytváral umelecký priestor pre intenzívnejšie uplatnenie voľnosti, fantázie a nekonvenčnosti, ktoré našli svoje organické a umelecky logické vyústenie v opere klasicizmu a romantizmu.

Ariostovské exotické inšpirácie u Händela

V dejinách hudby sa neapolská opera často spája s obdobím úpadku v opernej tvorbe. Niektorí historici tento typ opery obviňujú zo schematizmu, zo slabých dramatických a psychologických motivácií a takisto z dominantnosti virtuóznej speváckej zložky nad ostatnými zložkami. Historické obdobie, v ktorom neapolská opera predstavovala dominantný typ, zasahujúci umelecké dianie v celej Európe, možno vymedziť rokmi 1690 - 1800. Z literárneho hľadiska súvisí jej rozvoj s prehĺbením libreta. Libretisti neapolskej opery predstavovali výrazné umelecké individuality. Svedčí o tom okrem iného aj to, že najlepšie libretá Apostola Zena alebo Pietra Bonaventuru Metastasia boli viackrát zhudobnené. K silným stránkam Metastasiových libriet patrí vonkajšia dokonalosť formy. Vyžaruje z nich túžba zaujať poslucháča literárnym zázemím, vzdelaním, eleganciou. Metastasio ovplyvnil v pozitívnom zmysle dokonca aj Friedricha Schillera. Na druhej strane sa básnik Metastasiovho typu nikdy neodhodlal vytvoriť najvyššie formy výrazovej poézie, zotrúval v oblasti spoločenského umenia, vyznačujúceho sa kultivovanosťou, jemnosťou a gráciou.

Obdobie dominancie neapolskej opery nebolo z hľadiska operných formových typov jednolište. Popri opere seria sa postupne vyvíjala aj buffa. Jej vývinové metamorfózy patria k najzaujímavejším kapitolám z dejín opery a takisto pripravujú pôdu pre uplatnenie exotických prvkov v námetovej, neskôr aj v hudobnej sfére.

Na otázku historickej vernosti opier s exotickými námetmi treba pozeráť diferencovane, s prihliadnutím na poetiku jednotlivých štýlových období. Baroková opera tvorivo uplatňuje princípy afektovej teórie, ktorá hudobnými prostriedkami navodzuje emociálne rozmery zodpovedajúce jednotlivým ľudským vášňam, nepozná však couleur locale, miestny kolorit, pomocou ktorého opera najmä od čias

²⁹ MATHAUSER, Zdeněk: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu. Brno:

klasicizmu a najintenzívnejšie v období romantizmu zobrazuje atmosféru jednotlivých prostredí, kde sa dej odohráva.

Aj v operách, ktoré majú evidentne exotický rámec (vzhľadom na prostredie a konajúce osoby), nenájdeme hudobnú charakteristiku exotického prostredia. V období baroka sa exotický rozmer operného umenia týka hudby najmenej alebo sa jej vôbec netýka. V scénografii, kostýmovej práci a pochopiteľne aj v librete či v literárnej predlohe operného diela nájdeme zasadenie deja do exotického prostredia, no jeho hudobná charakteristika zostáva sporná. Ako príklad môžeme uviesť Händelove opery *Orlando* HWV 31, a *Alcina* HWV 34. Predstavujú typ neapolskej vážnej opery. Vznikli na anglickej pôde a premiéry mali: *Orlando* v roku 1733 v divadle Haymarket a *Alcina* v roku 1735 v londýnskej Covent Garden. Z kompozičného hľadiska spájajú obe opery postupy z talianskej (neapolskej) a francúzskej opery. Patria k operám, ktoré vznikli podľa literárnej predlohy a inšpirácie slávneho Ariostovho eposu *Zúrivý Roland* (*Orlando furioso*, 1516).

Slávne dielo popredného reprezentanta talianskej renesancie, básnika a dramatika básnicky čerpá z historických udalostí, z obdobia vojenských konfliktov medzi kresťanmi a Saracénmi v ôsmom storočí nášho letopočtu. Motívy lásky medzi príslušníkmi rôznych vierovyznaní a národov pôsobili veľmi inšpiratívne na mnohých hudobných skladateľov. Ariostov epos nemožno označiť ako „programovo“ exotické dielo. Exotickosť však v ňom vystupuje ako dôležitý činiteľ dotvárajúci kolorit diela, ako rámec, ktorý však do značnej miery určuje základný dramatický a myšlienkový konflikt jednotlivých príbehov eposu. O obľube Ariostovho eposu u operných skladateľov svedčí aj to, že prvá opera, ktorá vznikla na základe ariostovských inšpirácií, mala premiéru už roku 1619. Jej autor Marco da Gagliano (cca 1575 - 1642) patril ku generácii prvých operných tvorcov, mal umelecké styky s mantovským dvorom. Operu *Il Medoro* na text Andreu Salvadoriho skomponoval pre Florenciu pri príležitosti korunovácie cisára

Ferdinanda II. Do dnešných čias sa zachovalo Salvadoriho libreto, hudba k opere sa pokladá za stratenú.³⁰

Silu a umeleckú životnosť Ariostovho eposu potvrdzuje aj to, že aj v súčasnosti, v dvadsiatom storočí, vzniklo niekoľko operných kompozícií, ktoré námetovo vychádzajú zo Zúrivého Rolanda. Napríklad v roku 1924 mala v milánskom divadle Teatro dal Verme premiéru opera Carla Jachina *Giocondo e il suo Re*.³¹

Podobný význam ako Ariostov *Zúrivý Roland* má pre operný exotický rámec aj epopea neskororenesančného básnika a prozaika Torquata Tassa *Oslobodený Jeruzalem* (*Gerusalemme liberata*, 1575).

Opery inšpirované námetmi zasadzujúcimi dej do pestrých a rôznorodých prostredí dostávali tak priame podnety, aby uplatnili vo svojej kompozičnej štruktúre a inscenačnej praxi prvky výpravnosti. K takým operám patrí aj *Alcina*, HWV 34, „dramma per musica in tre atti“. Händel tu nadviazal na dve predchádzajúce diela inšpirované Ariostovým eposom. V rokoch 1732 – 1735 vytvoril tri opery podľa epizód eposu: *Orlando*, HWV 31, *Ariodante*, HWV 33, a *Alcina*, HWV 34. V *Orlandovi* nájdeme dokonca „exotický“ filozofický rámec. Niektorí händelovskí bádatelia, napr. Rudolf Pečman, sa nazdávajú, že postava čarodejníka Zoroastra je typologicky identická s osobnosťou iránskeho náboženského a sociálneho reformátora Zaratuštru.³² S postavou Zoroastra sa v dobovej opernej produkcii stretneme vo viacerých opusoch. Pečman v händelovskej monografii uvádza, že táto postava vystupuje v librete Franceska Silvaniho *Semiramide* (Benátky 1713) a v anonymnom librete s názvom *Ninus und Semiramis* (Braunschweig, 1730).³³

³⁰ údaje o opere *Il Medoro* prináša LOEWENBERG, Alfred: *Annals of Opera* 1597 – 1940, diel prvý, Genéve: Societas bibliographica, 1955 (druhé vydanie), stípec 10.

³¹ údaje o opere *Giocondo e il suo Re* prináša LOEWENBERG, Alfred: c. d., stípec 1377.

³² PEČMAN, Rudolf: Händel anticipuje Kouzelnou flétnu. In: *Opus musicum*, roč. 23 (1991), s. 241 – 244.

³³ PEČMAN, Rudolf: *Georg Friedrich Händel*. Praha: Editio Supraphon, 1985, s. 164.

Typologicky je Zoroastrova postava podľa Pečmana anticipáciou Sarastro z Mozartovej Čarovnej flauty. Obe opery majú exotické miesto deja. Žiarlivý Orlando sa uzdraví vďaka čarodejníckemu umeniu Zoroastra. Avšak proces svojho uzdravenia zažije zároveň ako individuálne a osobnostne profilovaná bytosť, teda ako samostatné a jedinečné individuum. Žiaľ, bolesť a žiarlivosť v tomto procese postupne vystrieda uzmierenie, teda tolerantný a ľudsky šlachetný prístup k životu. Záver opery je charakteristický: očistná láska zvíťazí nad vášňami. Podobný prístup volili Mozart a jeho libretista Emmanuel Schikaneder v Čarovnej flaute. Obe opery sa odohrávajú v exotickom alebo čiastočne exotickom prostredí. Ani Händelovi, ani Mozartovi pri komponovaní nešlo o hudobnú charakteristiku exotických lokalít. V oboch prípadoch nad exotizmom ako vonkajškovým ozvláštnením dominuje konflikt exotickej a európskej životnej filozofie a protichodnosť základného prístupu k životu u konajúcich postáv. Aj Tamino a Pamina sú podrobení skúškam, ktoré ich očisťujú nielen preto, aby sa stali zasvätencami, alebo aby mali bližšie k cudzokrajnej filozofii, ale aby z nich vyšli ako lepší ľudia. *Orlando* a *Čarovnú flautu* spája exotizmus s rozprávkovosťou, obe opery stoja tak čiastočne na pôde romantizmu, aj keď u Händela túto charakteristiku treba chápať skôr metaforicky. Nechceme na tomto mieste nadhodnocovať filozofický rozmer Händelovej opery. Pokus ukázať etiku i prax čarodejníctva mimoeurópskeho národa nebol v tých časoch zvyčajnou konštantou operného libreta. Händel sa s touto problematikou vyrovnal tvorivo suverénnym spôsobom. Je zaujímavé, že znalec dejín čarodejníctva kladie pokles záujmu o čarodejníctvo a viery v neho práve do obdobia, v ktorom Händel komponuje svoje opery.³⁴ Zákon z roku 1736 zamedzil stíhanie čarodejníč, čo zároveň dokumentuje zmenu verejnej mienky. Ľudia prestávali na čarodejné bytosti veriť. Takisto sa menil vzťah k ľuďom „posadnutým diablom“. Cavendish tvrdí, že „strach z diablov a čarodejníč, ktorý

³⁴ CAVENDISCH, Richard: A History of Magic. London: Weidenfeld and

sužoval ľudí v šestnástom a sedemnástom storočí, nahradil v osemnástom storočí prehnaný strach z tajných spoločností³⁵. Tomuto posunu zodpovedá aj motív čarodejníctva v Händelovej opere a motív slobodomurárstva a zasvätenectva u Mozarta.

Takisto zobrazenie šialeného človeka bolo v opere dovtedy ojedinelé, najširšie uplatnenie našlo až v šialených a námesačných výstupoch romantickej opery. Skutočnosť, že rozumu pozbavený Orlando sa uzdraví pomocou čarodejníka Zoroastra, naznačuje aj ľudský rozmer napoly rozprávkovej bytosti. Postava Zoroastra nesie v sebe vnútorné napätie oscilujúce medzi rozprávko-čarodejníckym a filozoficko-náboženským vyznením. Vyliečením Orlanda z jeho lúboštného šialenstva sa akcentuje jeho filozoficko-náboženský rozmer. Dokazuje posvätnosť kňaza, vážnosť jeho príkazov (majú priam absolútnu platnosť). Konceptia tejto postavy potvrdzuje, že keď ochabuje náboženstvo, duševné trýznenie a muky môžu viesť až k šialenstvu - a zároveň adekvátny spravodlivý trest môže zrušiť vinu. Je zaujímavé, že do polovice osemnásteho storočia datuje Michel Foucault zásadný obrat v sociálnokultúrnom chápaní šialenstva: „S novou skúsenosťou šialenstva a s vedomím jeho hrozivého narastania sa v osemnástom storočí postupne, a zatiaľ ešte veľmi nesústavne, vytvára celkom nový poriadok pojmov. Keď v sedemnástom storočí situovali šialenstvo do krajiny ne-rozumu, malo v sebe akýsi neurčito mravný zmysel a zdroj, jeho tajomstvo súviselo s hriechom a viny ho nezbavovala - paradoxne - ani animalita, ktorú v ňom videli. V druhej polovici osemnásteho storočia už nie je tým, čo človeka približuje k večnému pádu alebo neprestajne prítomnej animalite, teraz sa nachádza v priestore, kde človeka vzdaluje od neho samého, od jeho sveta, od všetkého, čo sa mu ponúka v bezprostrednosti prírody...“³⁶

Nicolson 1987, s. 150

³⁵ CAVENDISH, Richard: c. d.: s. 151

³⁶ FOUCAULT, Michel: Dějiny šílenství v době osvícenství. Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby. Do češtiny preložila Věra Dvořáková. Praha: Lidové noviny, 1994, s. 151 - 152.

Motív šialenstva má v opere serii väčšinou šťastné vyústenie. V tom sa odlišuje od vrcholných dramatických diel. Napríklad u Shakespeara má šialenstvo krajné postavenie. Neexistuje návrat späť. Vyústi do rozorvanosti a smrti (Lady Macbeth). Na druhej strane problém choroby, respektíve psychickej abnormality, súvisí väčšinou s etickými a humanizujúcimi parametrami. Aj tu možno vidieť paralely medzi Händelom a Mozartom (*Čarovná flauta*). Hrdinovia sa stávajú ľudsky lepšími a psychicky dokonalejšími práve prostredníctvom príklonu k čomusi magickému, mysterióznemu, prípadne prostredníctvom zasvätenectva. Motív choroby a psychickej abnormality v tomto duchu prináša v dvadsiatom storočí Straussova *Žena bez tieňa* (*Die Frau ohne Schatten*, 1919), ktorú niektorí znalci pokladajú za novodobú *Čarovnú flautu*. Žena, ktorá nevrhá tieň, môže priviesť seba aj svojich blízkych do záhuby a nešťastia. Uzdravenie prebieha práve prostredníctvom procesu humanizácie.

V opere *Ariodante* (HWV 33), ktorú Händel komponoval medzi *Orlandom* a *Alcinou*, sa stretneme s exotizmami v obmedzenej miere. Napríklad balet černochoch na konci druhého dejstva možno pokladať za prvok rozvíjajúci exotický operný rámc, avšak pritom nejde o dejovo podstatný a dramaticky nosný element. Uplatnenie baletných výstupov v neapolskej opere je nový prvok prevzatý z francúzskej opernej tradície. Vo francúzskej opernej tvorbe sa uplatňoval najčastejšie v opéra-ballet. Händel zakomponovaním baletu zvýrazňoval výpravný prvok, ktorý nepochybne pôsobil na vtedajšie publikum novo a inšpiratívne - a na báze výpravnosti sa mohli posilniť aj ďalšie princípy ozvlášťujúce inscenačný tvar opery, medzi nimi aj exotizmy. Prejavilo sa to hneď v nasledujúcej opere - tretej Händelovej opere čerpajúcej námet z Ariostovho eposu - *Alcine*. Libreto pre Händela vytvoril Antonio Marchi.

Alcina patrí k Händelovým najvýpravnejším operám. Exotické je už miesto, kde sa Ariostov príbeh odohráva. Ide o príbeh situovaný na Alcinin čarovný ostrov v Indickom oceáne.

Po skúsenostiach s premiérou *Ariodanteho* sa ukázalo ako nevyhnutné, aby opera mala angažovaný dobrý balet. Ešte silnejšie než v predchádzajúcej opere podľa Ariostovho eposu sa zvýraznila oscilácia medzi neapolským typom opery a francúzskej opéra-ballet. Niektorí bádatelia už túto okolnosť, to jest uplatnenie francúzskych kompozičných a architektonických princípov výstavby operného diela, pokladajú za určité „exotikum“, aspoň pre anglické publikum. Z hľadiska kompozície a dejového zakotvenia príbehu pôsobí v *Alcine* „exoticky“ najmä cudzokrajné prostredie, v ktorom sa príbeh čarodejníčky, meniacej svojich milencov na zvieratá a na rastliny, odohráva. Ani *Alcina* nie je tzv. čistou „exotickou“ operou. Exotické prvky tu vystupujú v synkretickom vzťahu s čarodejníckymi motívami. Händel tu možno do určitej miery nadviazal na Purcella, ktorý v opere *Dido a Aeneas* vytvoril silné a umelecky sugestívne scény fúrií a iných čarodejných bytostí.

Händel sa v *Alcine* neodkláňa od barokového poňatia divadla ako priestoru pre spektakulárne efekty, ale zároveň umeleckým zobrazením čara a sily lásky a zároveň lásky k čarodejníctvu, tajuplnému, neznámemu a exotickému, vytvára v tejto Ariostom inšpirovanej opere zaujímavé dramaturgické napätie, umocnené barokovou scénografickou a kostýmovou koncepciou, v ktorej sa vo vzájomnom prepojení objavovali najrôznejšie výtvarné prvky.

Händel nezobrazuje exotický kolorit a atraktívne cudzokrajné prostredie. To ponecháva koncepcii výpravy. Sústreďuje sa na hudobné zobrazenie charakterov konajúcich postáv. Hlavní hrdinovia *Alciny*, nech sú Európania alebo exoticko-rozprávkové bytosti, majú svoj ľudský rozmer daný hudobnou charakteristikou. V tom Händel prekračuje konvencie neapolskej opery a vnáša tak nové podnety do kompozičnej schémy, ktorá sa v jeho časoch javila ako ťažko prístupná inovačným snahám.

Každá z konajúcich postáv má svoju hudobnú charakteristiku. Ani *Alcinu*, ktorá premieňa mužov na zvieratá

a rastliny, nechápe Händel ako fúriu, ako od základu zlú bytosť. Jej hudobná charakteristika smeruje skôr k pochopeniu jej rozmeru a vnútorných motivácií než k zobrazeniu jednoznačne zápornej postavy.

Händel v tejto opere objavuje čaro nesputnanej lásky, ktorej sa však hlavný hrdina Ruggiero oddáva iba v duševnom ošiali. Exotika teda u Händela nadobúda aj eroticky tajuplný a mysteriózny rozmer, súvisí jednak s čarodejníckymi motívmi, ale aj so zobrazením „večne ženského“ princípu, ktorý láka priam ničivou a spaľujúcou silou. Mohol len ťažko nájsť vhodnejšie literárne východisko než Ariostov epos. Ariostovo poňatie ženského princípu je jedným z prvých plastických a plnokrvných zobrazení ženy v novodobej európskej literatúre. Výstižne túto Ariostovu tendenciu charakterizoval František Xaver Šalda: „Žena ako zhubný živel /.../ žena prameň zla, biedy, bolesti, poníženia, tragiky – žena klam a podvod prírody – nástraha smrti –, ktorá zdoláva veľké ciele a pyšné dráhy rovnako ako pošliapava a vyciciava priame srdcia, tuhé telá a ťažké mozgy –, vchádza, osudovo krásna a zradná, oblúkom Ariostovej básne do modernej poézie.“³⁷ Táto charakteristika sa veľmi hodí na postavu Alciny, ktorej rozmer opísaný Šaldom umocňuje jej cudzokrajný pôvod a čarodejnícke schopnosti. Jej ženskosť, príťažlivá erotická sila sa tým ešte znásobuje. Niektorí znalci neapolskej opery a Händelovej opernej tvorby chápu aj virtuóznou koloratúru, uplatňovanú v tomto štýlovom okruhu, ako (aspoň pre publikum) erotizujúci element.³⁸

Podľa znalca Händelovho diela Rudolfa Pečmana je „Alcina nielen šťastnou, nepredstaviteľne milujúcou ženou, ale aj zradnou, trestajúcou mocou, ktorá likviduje všetkých vinníkov mužského pohlavia, bez ohľadu na povahu a šírku ich viny“³⁹. Tomu zodpovedá aj výrazová sila a nástoječivosť Alcininých

³⁷ ŠALDA, František Xaver: L. Ariosto: Zuřivý Roland. In: Kritické projevy, sv. 2, s. 127.

³⁸ bližšie o tom: BAIER, Christian: Die Unterminierung des Genres. Georg Friedrich Händel und die neapolische Oper. In: BAIER, Christian: Alcina von Georg Friedrich Händel. Wien: Wiener Festwochen, 1997, s. 8.

výstupov. Jej part spája silný dramatický náboj s náročnými ozdobami a lyrickými polohami. Alcina nie je zobrazená ako exotická čarodejnica, ale ako plastická, plnokrvná ženská bytosť. Je čarodejnicou s nadprirodzenými schopnosťami, pohybuje sa v atraktívnom, exotickom prostredí, ale silou a rázom svojho citu je temperamentnou ženskou osobnosťou so silnou túžbou po láske. V tom je jej rozpoltenosť a z hľadiska literárnych parametrov aj modernosť. Ariosto patril v dejinách literatúry k prvým moderným spisovateľom, u ktorých badať intelektuálny odstup od zobrazovanej témy, niekedy až ironický. „Ariosto píše rytiersky román, ale sám mu neverí,“ komentuje tento estetický odstup Šalda.⁴⁰ Tento odstup, avšak vychádzajúci z čiastočne odlišných estetických pozícií, je príznačný pre operu seriu sedemnásteho a osemnásteho storočia. Pravdepodobne výrazná oscilácia medzi ľudským a nadprirodzeným rozmerom hrdinky inšpiroval Händela s takou silou, že *Alcinu* do dnešných čias považujú za jeho najhodnotnejšiu operu.

Ariostovské inšpirácie v Händelovej tvorbe sú stretnutím so silným literárnym dielom. Jeho polyfónny rozmer, v rámci ktorého prichádza k slovu aj exotizmus, vyhovoval výrazovým prostriedkom a dramaturgickej koncepcii Händelovho chápania opery serie a semiserie.

Možno práve exotizmus v námetovej sfére ovplyvnil Händelov príklon k francúzskej opere, ktorá v osemnástom storočí zo všetkých európskych operných typov najsilnejšie smerovala k zobrazeniu exotizmov, čo nepochybne súviselo s jej výrazne epickým charakterom. Tomu zodpovedá aj uplatnenie baletných vstupov, ktoré v Händelovej dobe mimo okruhu francúzskej opery neboli výrazné.

Alcinu treba vidieť nielen v exotických súvislostiach, ale aj ako operu, v ktorej Händel uvedomelými tvorivými krokmi smeruje k syntéze všetkých podnetov z hlavných

³⁹ PEČMAN, Rudolf: Georg Friedrich Händel. Praha: Editio Supraphon, 1985, s. 179.

⁴⁰ ŠALDA, František Xaver: c. d.: s. 126.

operných typov a štýlov svojich čias. Exotizmus mal z tohto hľadiska opäť funkciu ozvlášťujúceho činiteľa.

Alcina prináša exotický rozmer daný libretom a literárnym východiskom opery, umocnený scénografiou a Händelovým kompozičným vkladom. Exotizmus sa spája s rozprávkovosťou, s tragickým rozmerom, ktorý však smeruje od začiatku k zmierlivému vyústeniu.

Ešte zaujímavejšia je korešpondencia medzi exotizmom a archaickými predstavami o čarodejnej sile na jednej strane a o sile čistej, mravnosťou naplnenej lásky na druhej strane. Ich boj je zobrazený v niekoľkých hudobných rovinách, predovšetkým s pomocou dramaturgicky účinne a organicky koncipovaných lyrických a dramatických parametrov hudby.

Hudobne štýlový a výrazový široký diapazón Alciny reflektoval už Händelov súčasník Charles Burney, keď konštatoval, že árie Alciny možno rozdeliť do troch kategórií: „all'antica“, „moderna“ a „antica e moderna“⁴¹, čím chcel charakterizovať Händelov zmysel pre jemné výrazové nuansy, prinášajúce nové naplnenie architektonickej schémy opery serie a jej ozvláštnenie, možno vrátane exotických prvkov.

Alcina ako typ literárnej hrdinky, ktorý je predobrazom romantickej „femme-fatale“, nepochybne Händela zaujal. Svedčí o tom nielen sugestívna melódika vokálneho partu hrdinky, ale aj celková dramaturgia opery, v ktorej je táto vášnivá a tajuplná žena jednoznačne v centre pozornosti.

⁴¹ citované podľa: BAIER, Christian: c. d., s. 10

Exkurzia do beletrie o exotickkej opere

Analyzovali sme predovšetkým jednotlivé operné typy sedemnásteho a osemnásteho storočia a kládli sme si otázku o ich exotickom rámci, o exotických námetoch, prvkoch, témach a o ich spoločensko-kultúrnom podmienení. Je zaujímavé, že na pôde beletrie sa objavila novela, v ktorej analýza exotických námetov a tém v opere hrá veľmi dôležitú úlohu. Ide o novelu kubánskeho spisovateľa Aleja Carpentiera *Barokový koncert*, v ktorej téma o exotizme v opere z hľadiska ideovej výstavby diela a z hľadiska akcentácie jednotlivých sémantických rovín jeho vnútornej výstavby nie je na prvoradom mieste, ale na natoľko významovo dôležitom a nosnom, že stojí za analýzu.

Alejo Carpentier (1904 - 1980) patrí k najvýznamnejším kubánskym spisovateľom dvadsiateho storočia, vyštudoval architektúru a muzikológiu a skúsenosti zo sveta hudby preniesol aj do literárnej tvorby. Od konca dvadsiatych rokov žil v exile. Do vlasti sa vrátil až po revolučnom prevrate na Kube. Štýlovo jeho diela súvisia s tvorbou, ktorú literárna veda a kritika označujú ako magický realizmus. Jeho vplyv badať aj v novele *Barokový koncert*. Jej dej sa odohráva v roku 1733. Mexický pán a jeho černošský sluha podniknú cestu z americkej vlasti do Európy. Navštívia Benátky počas vrcholiaceho karnevalu - a sú svedkami premiéry Vivaldiho opery o mexickom kráľovi Montezumovi. Realita Mexika a skúsenosť odvíjajúca sa od poznania mexickej histórie a mexických tradícií je konfrontovaná s „realitou“ opery serie neapolského typu, ku ktorej sa kompozične prikláňal aj Antonio Vivaldi.

Oblasť indiánskej exotiky nepatrila v opere serii osemnásteho storočia k najfrekvencovanejšiemu. Napriek tomu práve námety čerpajúce zo slávnych plavieb, z moreplaveckých objavov, ktoré nepochybne vzrušovali Európu od pätnásteho do sedemnásteho storočia a silne doznievali aj v nasledujúcom

storočí, poskytovali jednak veľa zaujímavého materiálu, jednak možnosť libretisticky ho spracovať pomerne voľne, najmä z hľadiska historickej a geografickej vernosti. To neplatilo, pokiaľ tvorca v sedemnástom a osemnástom storočí čerpal látku napríklad z oblasti rímskej či gréckej antiky alebo aj z dejín Orientu, ktoré boli vo vtedajšej Európe oveľa známejšie než dejiny pomerne „nedávno“ objavenej a postupne kolonizovanej Ameriky.

K najznámejším historickým momentom z dejín nového kontinentu patrí práve kapitola o dobytí Mexika Hernandom Cortésom, o jeho konflikte s mexickým vladárom Montezumom. V období baroka sa námet o Montezumovi stal viackrát podnetom na vznik operných kompozícií. Z najznámejších opier o Montezumovi spomenieme predovšetkým diela vrcholnej opery serie neapolského typu (Vivaldi, Graun, Mysliveček).

V roku 1755 mala v Berlínskej kráľovskej opere premiéru opera *Montezuma* od Karla Heinricha Grauna. Libreto vytvoril sám kráľ Fridrich II. Pruský. Kráľ písal libreto vo francúzštine, čo len zdanlivo zodpovedá dobovej opernej konvencii, že vo francúzskej opernej tvorbe sa kládol väčší dôraz na exotické námety než v tvorbe talianskej; realita bola totiž taká, že pruský kráľ hovoril častejšie a lepšie po francúzsky než svojou materčinou, takže sa v tejto reči ľahšie vyjadroval aj v písomnej forme. Nielen libreto ku Graunovej opere, ale väčšinu svojich historických, vojenských a filozofických spisov vytvoril Fridrich II. Pruský v tejto reči. Graun komponoval na taliansky preklad libreta.

Avšak ani Taliansko nezostalo bez viacerých zhudobnení tragédie aztéckeho panovníka. V roku 1771 mala vo Florencii premiéru opera *Montezuma* (v taliančine podľa dobového pravopisu Motezuma) Josefa Myslivečka, českého skladateľa pôsobiaceho v druhej polovici osemnásteho storočia v Taliansku. Mysliveček svoju trojdejstvovú operu komponoval na libreto Vittoria Amedea Cigna-Santiho. To isté libreto sa stalo východiskom pre kompozíciu Nicolu Antonia Zingarelliho. Jeho opera mala premiéru v roku 1781 v Neapole. Montezumovská

téma nestratila príťažlivosť ani v dvadsiatom storočí. Dôkazom toho je opera amerického skladateľa Rogera Sessionsa. Jej premiéra sa konala v roku 1964 v Berlíne.

Kubánskeho spisovateľa Aleja Carpentiera zaujalo jedno z najstarších zhudobnení udalosti z prvého tragického a pre budúcnosť indiánskej kultúry osudového stretnutia obyvateľov Starého a Nového kontinentu. Mexický aristokrat, dostatočne poučený o histórii vlastnej krajiny, navštívi v Benátkach premiéru Vivaldiho opery a konštatuje, pochopiteľne, že medzi jeho skúsenosťou, respektíve medzi poznatkami, ktoré si osvojil v Mexiku, a benátskym karnevalovým pohľadom na kľúčovú udalosť novodobých mexických dejín jestvuje veľká a podstatná disproporcia. Carpentier na pôde beletristického útvaru kladie vedeckú otázku o možnosti umeleckého zobrazenia, o vzťahu umeleckého zobrazenia (a jeho javovej podoby) k realite, a to na takom od reality vzdialenom útvare, akým je opera, navyše opera starého typu, v ktorej všetky podstatné komponenty smerovali k prezentácii „krásneho“ a virtuózneho vokálneho prejavu a k prezentácii výtvarne spektakulárnej a divadelne účinnej výtvarnej zložky.

Opera seria sa od polovice osemnásteho storočia nachádzala v kríze. Prekonať túto krízu sa usilovali viacerí operní tvorcovi, nielen reformátori ako Christoph Willibald Gluck. Aj hľadanie nových tém, nových námetových oblastí patrí k histórii úsilia prekonať krízu a hľadať pre operu inovačné zdroje. A exotizmy hrajú z tohto hľadiska významnú úlohu. Rámec barokového operného divadla bol v osemnástom storočí pomerne konvencionalizovaný, takže tvorca sa musel usilovať, aby sa mohol v tomto rámci pohybovať. To bol dôvod, prečo nielen autor libreta a hudby, ale aj scénickí výtvarníci a inscenátori chtiac-nechtiac museli brať do úvahy „povinný“ režim divadelného predstavenia, ktorý do určitej miery prostredníctvom noriem a princípov viažucich sa na zásady tvorby hudby a libreta, ale takisto na zásady a konvencie práce s kulisami, kostýmami a scénickými efektami barokového divadla ovplyvňoval stupňovanie, členenie a

štruktúrovanie dramatického deja, jeho point a celkového myšlienkového smerovania.

Carpentier nie je v dejinách literatúry jediným prozaikom, ktorý si zvolil námet z mexických, respektíve aztéckych dejín. V roku 1843 vyšla v New Yorku klasická práca Williama Prescottta *The Conquest of Mexico* (*Dobytie Mexika*), v rokoch druhej svetovej vojny siahol napríklad Ivan Olbracht k tejto téme a spracoval ju v románe *Dobyvatel*, v Olbrachtovom prípade išlo skôr o politickú a spoločenskokritickú motiváciu, pretože v jeho románe vystupuje Cortés ako typ, ktorý jednoznačne asociuje politický profil Adolfa Hitlera.

Carpentierovi, na rozdiel od Olbrachta aj Prescottta, nešlo o vytvorenie vernej historickej fresky, ani o spoločenské a politické podobenstvo, aj keď myšlienky humanizmu vystupujú z jeho novely dostatočne zreteľne, ale o nastolenie estetických a umeleckých otázok (napríklad v súvislosti s exotickým námetom v opere), predovšetkým o zásadnú otázku o kultúrnej, spoločenskej a historickej dimenzii európsko-amerických vzťahov, o posunoch vnímania určitých javov, o rozdielnych stanoviskách, z ktorých vnímajú konkrétne kultúrne a historické skúsenosti ľudia z rôznych geografických priestorov.

V Carpentierovej novele sa stretávajú mexický šľachtic (je zaujímavé, že autor ho „neobdaroval“ menom), jeho černošský sluha, Antonio Vivaldi a Georg Friedrich Händel. Ťažiskom, od ktorého sa odvíja základná vnútorná tenzia novely, je historicky doložené predvedenie Vivaldiho opery s námetom z Cortésovho dobývania Mexika (jeho konflikt s aztéckym panovníkom Montezumom). Diskutujú okrem iného aj o poetike Igora Stravinského, keď sa plavia jedným z kanálov, pred palácom Vendraminovcov-Calergiovcov sú svedkami, ako nakladajú rakvu s „istým nemeckým muzikantom, ktorého včera ranila mrtvica“⁴² na gondolu.

Aj keď sa meno Richarda Wagnera priamo nespomína, dozvedia sa od gondoliéra, že nemecký skladateľ „písal

nekonečne dlhé opery, kde vystupovali draky, lietajúce kone, škriatkovia a titani, dokonca aj Sirény, ktoré spievali na dne rieky“⁴³ (s takou v rámci prozaických licencií opodstatnenou a výstižnou charakteristikou poetiky Richarda Wagnera prichádza Carpentier, takže nepriamo vyslovuje otázku, či Wagner, tvorca nemeckej národnej opery, zameraný na umelecké zobrazenie germánskej mytológie, takisto nepriniesol vo svojich operách kus čarovného, sugestívneho a spektakulárneho exotizmu, napríklad exotizmus mora v *Blúdiacom Holanďanovi* a *Tristanovi a Isolde*, ktorým je divák vždy znova a znova očarený a fascinovaný). Prostý človek, akým je gondoliér, ihneď prechádza z „exotiky mora v opere“ do reality a konfrontuje ju s konkrétnymi technickými možnosťami divadla: „To mi povedzte! Spievať pod vodou! Naše divadlo La Fenice nemá povrazisko ani dostatočné zariadenie na to, aby mohlo predviesť také veci.“⁴⁴ Neskôr sa ku skupinke o umení a hudbe diskutujúcich umelcov a intelektuálov pridá ešte Louis Armstrong.

Carpentier svojou poetickou dikciou a celkovou štruktúrou novely nastoľuje rámec, v ktorom sa nepravdepodobné stáva pravdivým a historicky neuskutočniteľné pravdepodobným a vierohodným. V stretnutí historických osobností, ktoré žili v rôznych historických prostrediach alebo žili v tom istom čase, ale v rôznych častiach Európy, vykresľuje univerzálny európsky kultúrny rámec, ktorý konfrontuje so skúsenosťou človeka z Nového sveta. Poetická dimenzia, ktorú Carpentier týmto prístupom navodzuje, nie je iba ornamentom ani prvkom tzv. magického realizmu, ktorý, aspoň v márquezovskom duchu, uprostred pravdepodobne pôsobiaceho rozprávania, pripraví čitateľovi zdanlivo realistickú skutočnosť, ktorú však z hľadiska logiky, prírodných zákonov, eventuálne konvencií, treba zamietnuť ako nemožnú. Spomeňme, napríklad, úvod románu *Sto rokov samoty*,

⁴² CARPENTIER, Alejo: Barokní koncert. Harfa a stín. Český preklad Eduard Hodoušek. Praha: Odeon, 1990, s. 46.

⁴³ CARPENTIER, Alejo: c. d., s. 46 - 47.

⁴⁴ CARPENTIER, Alejo: c. d., s. 47.

kde sa zjaví uprostred realistickej literárnej drobnokresby postava na lietajúcom koberci. Carpentier chce svojimi literárnymi obrazmi priviesť čitateľa k novým myšlienkam, nie čisto estetizujúcim, ale k takým, ktoré by boli zakotvené v širšej kultúrnej skúsenosti človeka, ktoré by humanizovali po stáročia napätý a eskalujúci vzťah medzi Európou a Amerikou, medzi ich kultúrnymi vzorcami a celkovým systémom a hierarchiou hodnôt. Preto napriek silnej fantazmagorickejosti sa kompozícia Carpentierovej novely Barokový koncert odvíja od pomeru umeleckého slova ku skutočnosti, nie však k dokumentovanej a historicky doloženej realite, ale ku skutočnosti spisovateľovho vnútorného vedomia, ktoré sa prostredníctvom literárneho obrazu usiluje vypovedať o humanistickom poslaní umelca v ktorejkoľvek dobe. Preto v novele vystupuje Armstrong a barokoví tvorcovia „zasvätené“ kritizujú kompozičné princípy Igora Stravinského. Ide o typ literárneho diela, v ktorom umelecké slovo skutočnosť nielen opisuje a poukazuje na ňu, ale vytvára novú skutočnosť, ktorú aktívne odhaľuje a pri tomto odhaľovaní odstraňuje nánosy starých, respektíve zastaraných konvencií a nachádza nové, doteraz neanalyzované prvky.

Platí to aj o častiach novely, v ktorých dominuje problematika starej opery, konkrétne Vivaldiho opery serie o aztéckom panovníkovi Montezumovi. Mexický šľachtic, prítomný na premiére, počas predstavenia nevychádza z údivu. Nachádza historické okolnosti silne zdeformované, z mužských osôb sa na javisku stanú ženy, boh Huitzilopochtli sa stal v opere akýmsi Učilobosom. Na výhrady k historickej, etnografickej a genealogickej vernosti odpovedá Vivaldi lapidárne: „Opera nie je záležitosť historikov.“⁴⁵ Poukazuje na to, že básnik Alvise Giusti vychádzal pri tvorbe libreta z kroniky Juana Diaza de Solísa. Tá sa v storočiach slávnych moreplavieb pokladala za jeden z najobjektívnejších prameňov dokumentujúcich pôsobenie Španielov v Amerike na začiatku šestnásteho storočia. Carpentier na tomto mieste upozorňuje na zaujímavú

⁴⁵ CARPENTIER, Alejo: c. d., s. 56.

skutočnosť. Kladie v podstate nepriamo otázku: Koľkými korekciami, koľkými úpravami, koľkým zrkadlením (obrazne povedané) musela prejsť historická informácia, kým sa stala súčasťou operného libreta?

Ťažko si môžeme predstaviť, že by v osemnástom alebo v sedemnástom storočí bol bežne dostupný dostatok informácií o zámorských plavbách, o udalostiach týkajúcich sa osidľovaní a kolonizácie Ameriky. Autor libreta k opernému dielu musel chtiac-nechtiac vychádzať z literatúry, ktorá bola k dispozícii - a tá už v podstate sama bola metatextom. K skutočným prameňom, ak sa vôbec zachovali, nebolo možné sa priblížiť. Španielsko a Portugalsko, dve najväčšie mocnosti z hľadiska poznávania sveta v pätnástom a šestnástom storočí, mnohé informácie o zámorských plavbách a ich geografickom, hospodárskom a kultúrnom výsledku dlho udržiavali ako štátne tajomstvo.

Z teórie informácie vieme, že práve nezverejnená informácia sa stane podnetom na fabulovanie a šírenie skreslených, nepravdivých informácií. Pravda, na opery s exotickými námetmi sa nemožno pozerieť ako na výsledok priameho ohlasu veľkých zámorských plavieb a iných prieskumných ciest. Výsledky poznávania našej planéty sa do opery premietli po mnohom zrkadlení, po informačnom skreslení a takisto po určitej mýtizácii, ktorá sa vzťahovala tak na aktérov týchto ciest, ako aj na charakter objavených krajín, ich obyvateľov, ich prírodného a kultúrneho bohatstva.

Carpentier tak ponúka v novele, ktorá napriek tomu, že nepriamo nastoľuje odbornú tému z reflexie opery osemnásteho storočia s exotickým námetom, nie je ani najmenej didaktická, nejedno estetické a umenovedné riešenie. Predovšetkým sa netreba pozerieť na operu s exotickým námetom ako na priamy a bezprostredný odraz reality. Medzi témou, sujetom opery a reálnymi historickými udalosťami jestvuje vzťah mnohorakej transformácie informačného východiska a inšpiračného zdroja, z ktorých sujet diela čerpal a vychádzal. Týka sa to nielen deja a jeho peripetií, ale aj výtvarnej zložky opery. Postavy

Aztékov, vrátane Montezumu, majú kostýmy, ktoré by sa takisto hodili pre postavy Španielov, prípadne aj Talianov, keby sa Taliansku bolo bývalo podarilo realizovať zámary v oblasti zámorských plavieb.

Ďalšia otázka súvisí so štýlovosťou diela s exotickým námetom v opere osemnásteho storočia. Ak vyjdeme z tézy, že problematika šírenia a vzájomného ovplyvňovania jednotlivých umeleckých štýlov nie je iba otázkou módy, respektíve striedania módných vln, musíme konštatovať, že prijatie podnetov z inej kultúry, v tomto prípade vzdialenej, cudzokrajnej, priam mysterióznej prebieha prirodzenou cestou vtedy, keď do novej štýlovej oblasti môžu komponenty štýlu východiskového prispieť k novému umeleckému pohľadu na bytie človeka, na jeho duchovný a myšlienkový rozmer a jeho obohatenie. V opere osemnásteho storočia majú exotické námety a prvky ozvlášťujúcu funkciu. Týkajú sa predovšetkým tých častí operného diela, s ktorými sa skúsenosť vtedajšieho človeka mohla konfrontovať: teda literárnej a výtvarnej stránky opery (libreta, kostýmov, scénografického riešenia a ďalších scénických efektov, ktorými baroková opera disponovala). V hudbe by sme márne hľadali alúzie na cudzokrajné melódie, citácie cudzokrajných intonácií, komponovanie v štýle á la ... a podobne. Skúsenostné zázemie vtedajšieho človeka nebolo pripravené na podobný typ recepcie. Napokon, zakomponovanie cudzokrajných hudobných prvkov do klasickej opery serie by bolo v rozpore s jej estetikou a poetikou, ktoré bazírovali na stvárnení základných ľudských afektov, teda na vyjadrení ľudských psychických stavov pomocou afektovej teórie umelecky vysoko štylizovaným, z hľadiska vokálnych partov virtuóznym spôsobom. Čerpanie z folklórnych zdrojov, uplatňovanie citátov z ľudových piesní, štylizácia intonačných zdrojov z tejto oblasti, to všetko bolo estetike opery osemnásteho storočia cudzie a našlo v dejinách opery (aj s exotickými prvkami) svoje uplatnenie až koncom osemnásteho a predovšetkým v devätnástom storočí.

Zo štýlových a estetických východísk opery osemnásteho storočia teda vyplýva, že integrálne zakomponovanie nových hudobnoštýlových podnetov, navyše (v prípade, ktorý inšpiroval Carpentiera k napísaniu novely, ktorá sa stala východiskom pre túto úvahu, o zobrazovaní exotických tém v opere osemnásteho storočia) z cudzokrajnej, zámorskej kultúry, by sa ťažko mohlo stať východiskom pre novú štýlovú syntézu, pretože nebolo v súlade s vyjadrovacím potenciálom štýlu opery osemnásteho storočia.

Bolo by potrebné podrobne skúmať, ako sa informácie o nových objavoch, o cudzích krajoch, ich prírodných podmienkach, o exotických národoch a ich hmotnej a duchovnej kultúre šírili vtedajšou Európou. Hypoteticky možno konštatovať, že informácie sa šírili najprv v kruhoch politických a námorných, teda v hlavných centrách vtedajšej Európy a v prístavných mestách - a do vnútrozemia sa dostávali nepochybne oneskorene a už v istej deformovanej informačnej podobe. Operný skladateľ žijúci v Benátkach, Florencii, vo Viedni či v Berlíne sa viac než dve storočia mohol opierať o východiská, ktoré formovala literatúra a ďalšie dobové médiá - a tie ich prispôbovali svojim potrebám, dobovému vkusu, cenzúre a iným okolnostiam dobového myslenia, vrátane formových princípov a obsahových konvencií opery serie.

Ak sa pozrieme na záver Vivaldiho opery o Montezumovi, ktorú Carpentier pozná z analýz muzikológa a znalca Vivaldiho tvorby Rolanda de Candé, nájdeme zmierlivý typ záveru charakteristický pre operu seriu (aj semiseriu). Ten azda najväčšmi odporuje historickej skutočnosti: „Prichádzajú mexickí zajatci s reťazou na krku a oplakávajú svoju porážku; a keď to vyzerá, že budeme svedkami nového krviprelievania, stane sa čosi nepredvídané, neuveriteľné, zázračné a nezmyselné, odporujúce všetkej pravde: Hernán Cortés svojim nepriateľom odpúšťa, a aby sa spečatilo priateľstvo medzi Aztékmi a Španielmi, slávia za jasotu ovácií a volania slávy svadbu Teutile a Ramira, zatiaľ čo porazený panovník prisahá

večnú vernosť španielskemu kráľovi a zbor za sprievodu sláčikov a dychov, vedených maestrom Vivaldim v majestátnom tempe a v plnej sile, ospevuje pohodu znovuzískaného mieru, víťazstva pravého náboženstva a manželského blaha.“⁴⁶ Takto stvárnený príbeh je v ostrom kontraste voči historickej udalosti. Stáva sa do určitej miery propagandistickým: ukazuje, že kresťanské náboženstvo sa šíri do sveta nenásilnou formou - a aj keď vzniknú konflikty, nájde sa kompromisné a zmierlivé riešenie.

Dobytie Mexika bolo jedným z najkrvavejších a najkrutejších činov v histórii ľudstva. Mexičania sa nazdávali, že Európania sú zástupcami boha Quetzalcoatla, ktorý bol vedľa boha Huitzilopochtliho hlavným aztéckym bohom. Quetzalcoatl bol bohom vzdelanosti a duchovnosti, neznášal ľudské obete, oproti nemu predstavoval Huitzilopochtli typ krutého božstva, ktoré vyžadovalo od človeka to najvzácnejšie - ľudský život. Dobové vyobrazenia umožňujú predstaviť si krutosť tejto obety. Ľudskú obeť držali traja až piati pomocníci - za končatiny, jeden ju škrtil okolo krku. Kňaz obetným nožom rozorval nešťastníkovi zaživa hrud' a vytrhol z nej ešte bijúce srdce. Tento obrad sa opakoval takmer dennodenne. A na Španielov, ktorí nepochybne neoplývali prílišným jemnocitom, musel zákonite pôsobiť ako katalyzátor budúcich krutých a drastických činov. Lebky obetí Aztékovia vešali na špeciálnu drevenú konštrukciu (tzompantli), ako nás informuje odborná literatúra Španieli ubytovaní pred vypuknutím vojnového konfliktu v paláci na hlavnom námestí Tenochtitlánu dosvedčovali, že na drevenej konštrukcii viselo najmenej stotridsaťšesťtisíc ľudských lebiek.

O krutosti aztéckych náboženských rituálov informuje pomerne podrobne James George Frazer v knihe *Zlatá vetva* (*The Golden Bough*). V kapitole Zabíjanie boha v Mexiku opisuje, odvolávajúc sa na svedectvá španielskych kolonizátorov a misionárov, teda na zdroje, ktoré teoreticky mohli mať k

⁴⁶ CARPENTIER, Alejo: c. d., s. 56.

dispozícii aj autori libriet a opier v sedemnástom a osemnástom storočí, krutosť a kanibalizmus aztéckych obradov uctievajúcich hlavných aj vedľajších bohov svojho pomerne rozvetveného systému.⁴⁷

Nič z týchto krutostí v opere serii, či už u Vivaldiho, Grauna alebo Myslivečka, nenájdeme. Estetike opernej tvorby osemnásteho storočia sa priečilo stvárňovanie tém, ktoré vykresľovali jednoznačne zavrhnutiahodné činy. Operné záporné postavy nemajú rozmer, ktorý poznáme až z obdobia romantizmu alebo aj z tvorby činoherných autorov šestnásteho a sedemnásteho storočia, napríklad Shakespeara. Túto myšlienku dokumentuje okrem iného skutočnosť, že Shakespearove hry sa stali v minimálnej miere podnetom pre vznik operných libriet v osemnástom storočí. A exotizmus u Shakespeara, napríklad svár maurskej a európskej mentality v *Othellovi*, sa stal operným námetom až v nasledujúcom storočí (Rossini, 1816; Verdi, 1887). Aj túto okolnosť, týkajúcu sa vzťahu „exotických“ a európskych postáv, si autor *Barokového koncertu* uvedomoval a vo svojom umeleckom diele ju vtipne reflektoval v dialógu Händela a Vivaldiho: „‘Ale kto kedy videl, aby hlavnou postavou nejakej opery bol černocho?’ povedal Sas. ‘Černosi sa hodia do frašiek a maškarád.’ – ‘Okrem toho opera bez lásky nie je opera,’ povedal António. ‘A láska medzi černochochom a černoškou by bola na smiech; a láska medzi černochochom a beloškou, to nemôže byť – aspoň na divadle.’“⁴⁸ Rozdiel medzi ideovým vyznením diela v poetike alžbetínskeho divadla a neapolskou operou reflektuje aj Carpentier. Keď mexický šľachtic upozorňuje na skutočnosť, že Montezumu vlastní ľudia ukameňovali, Vivaldi mu oponuje: „To je pre operné finále veľmi nepekne. Dobré by to bolo ešte tak pre Angličanov, ktorí končia svoje divadelné predstavenia vraždami, masakrom, smútočnými pochodmi a hrobármi. U nás sa

⁴⁷ FRAZER, James George: Zlatá ratolest. Magie, mýty, náboženství. Do češtiny preložili Erich Herold a Věra Heroldová-Šťovíčková. Mladá fronta, Praha 1994, kapitola Zabíjení boha v Mexiku, s. 508-511.

⁴⁸ CARPENTIER, Alejo: c. d., s. 42.

ľudia chodia do divadla zabaviť.“⁴⁹ Narážku o zábave treba chápať, pravda, nielen v exotickom, ale aj vo všeobecne kultúrnom zmysle slova. Ide o spisovateľovo zdôraznenie okolnosti, že rôzne národy, rôzne kultúry očakávajú od opery (respektíve od divadla) rôzne typy umeleckých výpovedí (od zábavy v karnevalovom duchu cez ušľachtilú zábavu až po najvážnejšie posolstvá o filozofii a zmysle ľudského bytia, poznania, existencie).

Je zaujímavé, že Josef Mysliveček, ktorý komponoval operu *Montezuma* takmer päťdesiat rokov po Vivaldim, sa usiloval väčšmi priblížiť historickej pravde, ktorá mu napokon svojimi faktami poskytla priestor pre operné efekty. Libretista podľa myslivečkovského bádateľa Rudolfa Pečmana čerpal z *Codexu Cospí* uloženého v knižnici bolonskej univerzity.⁵⁰ Vytvoril typ oslobodzovacej opery, akéhosi barokového predchodcu Beethovenovho *Fidelia* (typ oslobodzovacej opery nebol napokon ani v baroku málo frekventovaný, spomeňme napríklad Händelovu *Rodelindu*), v ktorej však exotické prostredie je zároveň v oveľa väčšej miere než u Vivaldiho prostredím konfrontácie medzi svetom dobyvateľov a domorodého obyvateľstva. Nevieme, či Mysliveček vôbec študoval historické pozadie operného námetu, podobne ako aj ďalší operní skladatelia tých čias. Ťažko potom môžeme odpovedieť na otázku, či autor sledoval voľbou tohto námetu spektakulárny efekt, americkú paralelu vtedy obľúbených tureckých a čínskych námetov (Mozart, Gluck), alebo či v téme a zápletke videl vhodnú bázu pre uplatnenie slobodomyselných a humanistických názorov. Ťažko možno očakávať od tvorca osemnásteho storočia odsúdenie koloniálnej politiky Španielov v šestnástom storočí. Dej opery, ako je napokon v osemnástom storočí bežné, sa odohráva v Myslivečkovej súčasnosti. Je pravdepodobné, že toto „aktualizovanie“ historických tém súviselo so scénografickou prácou a spôsobom inscenovania oper s historickou tematikou. Aj mnohé postavy oper

⁴⁹ CARPENTIER, Alejo: c. d., s. 57.

odohrávajúcich sa v starom Grécku alebo v Ríme mali charakter „barokových súčasných“. Vyobrazenia barokových kostýmov to dostatočne potvrdzujú.

Myslivoček a jeho libretista chápu Montezumu ako dobrého, ale váhavého panovníka, ktorý spočiatku dôveruje Cortésovi, ba vidí v ňom na základe predchádzajúcich veštieb boha. Motív veštby, v opere serii pomerne obľúbený, nie je v tomto prípade libretistickou licenciou, ale faktom vychádzajúcim z reality. Proroctvo aztéckych veštcov totiž hovorilo, že boh Quetzalcoatl, ktorého dočasne vypudil zo života starých Aztékov boh Huitzilopochtli, sa vráti v období Ce Acatl, ktoré pripadlo práve na obdobie vyodenia Cortésa pri brehoch Mexika. Znalec aztéckych dejín George Clapp Vaillant vo svojej práci toto obdobie opisuje takto: „Roky pred príchodom Španielov prinášali Aztékom veľa nepriaznivých predzvestí veštiacich zlú budúcnosť /.../ o polnoci bol vidieť ohnivý stĺp, dva chrámy boli zničené, /.../ cez deň bola vidieť kométa a na jazere Texcoco sa zrazu zodvihlo vlnobitie.“⁵¹

Filozof Michel Foucault sa v knihe *Slová a veci* (*Les mots et les choses*, 1966) dotýka v súvislosti s myslením šestnásteho storočia aj problému veštenia z hľadiska gnozeologického. „Tá istá nevyhnutnosť nútila toto vedenie prijímať súčasne a na tej istej úrovni mágiu a erudíciu. Zdá sa nám, že poznatky šestnásteho storočia vznikli z premenlivej zmesi racionálneho vedenia, pojmov odvodených z magických praktík a celého kultúrneho dedičstva /.../“⁵² Táto charakteristika, z ktorej Foucault ďalej odvozuje, že veštenie „nie je jednou zo súbežných foriem poznania; splýva so samým poznaním /.../ magická forma patrila k spôsobu poznávania“⁵³, sa hodí aj na charakteristiku opier s

⁵⁰ PEČMAN, Rudolf: Josef Mysliveček. Praha: Editio Sdraphon, 1981, s. 174 – 181.

⁵¹ VAILLANT, George Clapp: Aztékové. Praha: 1974, s. 93.

⁵² FOUCAULT, Michel: *Slová a veci*. Do slovenčiny preložili Miroslav Marcelli a Mária Marcelliová. Bratislava: Pravda, 1987, s. 88.

⁵³ FOUCAULT, Michel: c. d., s. 89.

exotickými námetmi v osemnástom storočí, vrátane Myslivečkovej opery s vešteckou scénou.

Tendencia chápať svet od čias renesancie ako systém znakov, ktoré má človek dešifrovať, a tendencia estetizujúca, smerujúca k umeleckému zobrazeniu ľudských citov, vášní, charakterov, afektov, vymedzujú v najvšeobecnejšej polohe priestor pre exotickú operu v sedemnástom a osemnástom storočí.

V dešifrovaní znakov z exotického prostredia sa opera môže cudzokrajným kultúram priblížiť aj vzdialiť. Carpentier nechá vo svojej novele *Barokový koncert* hovoriť Vivaldiho o „dešifracii“ amerických znakov: „V Amerike je to samá báj: rozprávania o rozprávkových mestách Eldorádach a Potosoch, o hovoriacich hubách, baranoch s červeným rúnom, Amazonkách s vypáleným prsníkom a Ušatcoch, čo jedia jezuitov...“⁵⁴ Napriek tejto irónii nemala opera, podobne ako aj iné umelecké druhy, inú cestu, než sa s novou skutočnosťou vyrovnáť, stvárniť ju a čerpať z nej nové podnety, pretože z ustrnutia v antických a anticizujúcich námetoch sa muselo nájsť východisko. K tomuto uzáveru prichádza aj Carpentier. Jeho Vivaldi na záver diskusie s Mexičanom poznamenáva: „Lutujem, že sa vám moja opera nepáčila... Nabudúce sa pokúsim nájsť nejaký rímskejší námet...“⁵⁵

Malý exkurz do oblasti krásnej literatúry, ktorá mimochodom v dvadsiatom storočí povedala aj podstatné slovo k hudobným a umeleckým otázkam (pripomeňme, že *Verdi* Franza Werfela, *Hra sklenených perál* Hermanna Hesseho či *Doktor Faustus* Thomasa Manna sa stávajú celkom legitímnymi predmetmi muzikologického a estetického výskumu), dokazuje, že aj zdanlivo vzdialená oblasť môže k téme o exotických prvkoch v opere prispieť svojbytnými a pozoruhodnými podnetmi. Carpentier svoj pohľad rozširuje aj o recepčnú optiku fenoménu exotizmus v opere. Pre jedného vnímateľa môže byť exotizmus ozajstným exotizmom, pre iného je kapitolou z dejín

⁵⁴ CARPENTIER, Alejo: c. d., s. 58.

⁵⁵ CARPENTIER, Alejo: c. d., s. 59.

vlastného národa. Tento zorný uhol vnímateľa, zohľadňujúci jeho konkrétne kultúrne zázemie, môže urobiť z exotizmu v opere iný fenomén a naopak, z iného fenoménu exotizmus. V dejinách reflexie opery sa s takým uhľom pohľadu stretneme napríklad v práci Oskara Bie *Die Oper*. V podkapitole o exotickom v kapitole Národné opery píše o hudobnom obraze pusty, o melancholickej rytierskosti Poliakov, o dojímavej spevnosti Čechov, ktoré prinášajú do európskej paradigmy opery nové pestré farby, nový exotický kolorit.⁵⁶

Sila Carpentierovho uchopenia problematiky nie je iba v náznakoch muzikologických a teatrologických riešení, ale predovšetkým v odhalení kultúrnej dimenzie exotizmu v opere, ktorá, akokoľvek vychádzajúca z deformovaných premís a východísk, môže viesť k humanizácii a estetizácii človeka. Jeden z hrdinov *Barokového koncertu* o tom hovorí „A aký účel má javisková ilúzia, než aby nás vytrhla odtiaľ, kde sa nachádzame, a preniesla nás niekam, kam by sme sa z vlastnej vôle dostať nemohli.“⁵⁷

⁵⁶ BIE, Oskar: *Die Oper*. Berlin: 1923, s. 345 - 346.

⁵⁷ CARPENTIER, Alejo: c. d., s. 60.

Montezumovská tematika v nemeckom kontexte

Vráťme sa ešte raz k montezumovskej problematike. Nie všetky opery o aztéckom panovníkovi majú historicky verný rámec. Nie všetky opery o konflikte medzi Aztékmi a Európanmi rešpektujú historickú skúsenosť a vernosť, hoci v osemnástom storočí boli niektoré údaje o konflikte a takisto ikonografický materiál k dispozícii. Vyobrazenia aztéckej kultúry aj vyobrazenia Cortésa a jeho vojakov a domorodých obyvateľov priniesli niektoré kódexy. Z nich je najznámejší Codex florentino. V novej dobe vyobrazenia z týchto kódexov priniesla kniha Georga C. Vaillant *Aztékovia*⁵⁸. Teoreticky sa tento obrazový materiál mohol stať východiskom pre operného scénografa, avšak prax barokovej opery, a najmä talianskej opery osemnásteho storočia, chápala zobrazenie exotických postáv viac-menej alegoricky, takže historická vernosť nebola v popredí koncepčného zámeru tvorcov.

Montezumovská problematika zaujala tvorcov v sedemnástom aj osemnástom storočí. Prvým z nich bol pravdepodobne Henry Purcell. V osemnástom storočí zaujala táto tematika kráľa Fridricha II. Pruského, ktorý vytvoril libreto k rovnomenej opere Carla Heinricha Grauna. O láske k hudbe veľkého nemeckého panovníka Fridricha II. Pruského sa všeobecne vie. Panovník na svojom dvore zamestnával viacero skladateľov (Johann Gottlieb Graun, jeho brat Carl Heinrich Graun, František Benda, Jiří Benda, Christoph Schaffrath, Johann Gottlieb Janitsch) a sám bol znamenitým komponistom. Dodnes sa z času na čas objavujú na pódioch jeho koncertné árie alebo flautové sonáty. Tvorcovia angažovaní na jeho dvore reprezentovali tzv. berlínsku školu. Berlín bol v čase panovania Fridricha II. intenzívne ovplyvnený francúzskou osvietenou kultúrou. Fridrich II. dával prednosť francúzštine pred nemčinou a korešpondoval s Voltairom a

⁵⁸ VAILLANT, George Clapp: *Aztékové*. Praha: 1974.

ďalšími francúzskymi mysliteľmi a filozofmi. V čase pred vznikom libreta, roku 1750, pozval kráľ Voltaira do Postupimu. Montezuma vznikol v roku 1755. Je pravdepodobné, že Fridrich II. v celkovej koncepcii nadviazal na Voltairove hry s podobnou tematikou (*Alzira* čerpá z peruánskych dejín, v roku 1794 mala premiéru Zingarelliho opera, námetovo vychádzajúca z Voltairovej hry, v roku 1845 Verdiho *Alzira*), teda stavajúce na konflikte medzi utláčaným exotickým národom a európskymi dobyvateľmi. Je pravdepodobné, že Fridrich II. sledoval témou o Montezumovi aj povzbudenie nemeckého národa v konkurencii s francúzskou a talianskou kultúrou. Znalec hudby osemnásteho storočia Ernst Bücken hodnotí kultúrnu politiku Fridricha II. na poli hudby ako úsilie: „odstrániť Taliansko z vedúcej svetovej pozície“⁵⁹.

V súvislosti s Fridrichovými umeleckými sklonmi a so vznikom opery o mexickom aztéckom panovníkovi, ktorý čaká na svoj krutý osud, možno vidieť určité paralely v kráľovom živote. Aj keď nechceme nadhodnocovať biografické fakty, v prípade libreta o Montezumovi je namieste položiť si aspoň jednu otázku súvisiacu s Fridrichovými životnými skúsenosťami. Z dejín je tento panovník známy predovšetkým ako typ vojvodu, ktorý obhajoval pruské záujmy nekompromisne v celej Európe, ale najsilnejšie vo vzťahu s Rakúskom. V mladosti sa tento muž venoval takmer výhradne duchovnej činnosti: hudbe, literatúre a filozofii. Jeho otec, Fridrich Wilhelm I. bol typom prostého pruského vojaka (voľné večery najradšej trávil pri pive a fajke tabaku s priateľmi vojakmi) a na synovu orientáciu pozeral s dávkou podozrenia a nevôle. V roku 1730 sa Fridrich chystal utiecť do Anglicka, kde sa chcel aj oženiť proti otcovej vôli. Špióni zadržali jeho list, kráľ dal syna zajať a uväzniť v Mannheime. Dokonca žiadal, aby bol odsúdený na smrť ako vojenský zbeh. Na základe intervencií cisára Karola VI. a iných európskych panovníkov sa podarilo Fridrichovi zachrániť život, ale jeho

⁵⁹ BÜCKEN, Ernst: Die Musik des Rokokos und der Klassik. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1928, s. 77.

dôverník, poručík Katte, ktorý mu pomáhal pripraviť útek, bol pred jeho očami popravený. Neskôr sa Fridrich uzmieril s otcom a pod vplyvom veľkého príkladu Eugena Savojského sa v ňom prebudili aj vodcovské a vojenské schopnosti, čo dokumentujú nielen jeho činy, respektíve vyhrané vojny, ale aj autorstvo spisov o teórii a histórii vojnovnej stratégie.

Na základe tejto skutočnosti možno predpokladať, že v librete k opere *Montezuma* okrem módného exotizmu zobrazil aj svoje pocity a psychické stavy v čase, keď vo väzení nevedel, aký bude jeho ďalší osud. Zodpovedá tomu aj Graunovo zhudobnenie, ktoré je najsilnejšie a umelecky najúčinnnejšie práve vo veľkej scéne v záverečnom treťom dejstve, keď uväznený Montezuma očakáva nielen svoju smrť, ale zánik celej ríše a kultúry svojho národa, ktorú roky budoval. Fridrich II. a Graun v súlade s historickou tradíciou zobrazili Montezumu ako váhavého a nerozhodného panovníka, vo veľkej árii komponovanej ako klasické lamento sa Montezuma prejaví nie ako nerozhodný panovník, ale ako hrdý muž, ktorý odmieta odporovať „zlu násilím“, povedané slovami Leva Nikolajeviča Tolstého. Montezuma sa cíti víťazom práve preto, že nezdvihne zbraň. Duševne je pripravený na najhoršie, chápe svoju smrť ako údel panovníka, ktorý sa ocitol v bezmocnej situácii, ďakuje svojej manželke za vernosť a spoluúčasť. Ironicky a skepticky sa pýta: Na čo môže byť krutý cudzinec hrdý? Teší sa, že jeho utrpenie je na konci. Práve v tom, že Montezumu sa podarilo vykresliť ako hrdý a dôstojný typ, ktorý v najhoršej životnej chvíli, uvedomujúc si nielen svoju tragickú situáciu, ale skorý zánik celej veľkej civilizácie, stoicky a s vnútorným pokojom očakáva smrť, je najväčšia sila Fridrichovho libreta. Montezuma spieva, že krutý uzurpátor dovŕši železnou rukou hrozný skutok, svoje predsavzatie. Toto poňatie však nezodpovedá historickej skutočnosti. Historického Montezumu vo chvíli, keď sa Aztékovia postavili rezolútne proti Cortésovým vojakom, Španieli zajali. Prinútili ho, aby verejne vystúpil a pokúsil sa upokojiť rozvášnený dav bojovníkov. Tí však na neho a okolostojacich

Španielov hádzali kamene. Tri zasiahli Montezumu, jeden z nich smrteľne.

Graunov výraz osciluje medzi barokovým pátosom, vychádzajúcim z afektovej teórie a uplatnenia rétorických figúr na poli hudby. V mnohých miestach, hlavne vo vojenských pochodoch, v predohre, v prvom a treťom dejstve sa stretne s duchom klasicizmu, s jasnou a jednoduchou faktúrou, s melodikou, ktorá na niektorých miestach pripomenie ľudových pieseň. Dvorská opera v Berlíne vznikla v marci roku 1742, teda asi rok a pol po tom, čo sa Fridrich II. Pruský stal cisárom. Z dejín opery vieme, že Fridrichovou ctižiadostou bolo, aby táto opera zatienila svojou veľkoleposťou a výpravnosťou všetky ostatné nemecké opery, ale najmä drážďanskú operu, ktorá dovtedy predstavovala najexkluzívnejšiu opernú scénu v Nemecku.⁶⁰ Berlínska opera v štyridsiatych rokoch a prvej polovici päťdesiatych rokov predstavovala ozajstný typ rezidenčnej scény. Tomu zodpovedá aj opera Montezuma, v ktorej nájdeme zbor Mexičanov, ktorí mali pravdepodobne nákladné až pompézne kostýmy, podobne ako Montezuma, jeho manželka Eupaforice a ďalšie postavy. Opera sa končí požiarom sídla aztéckeho panovníka, čo predstavovalo, podobne ako v prípade opier o Nerónovi, vítanú možnosť predviesť kúzla a efekty barokovej javiskovej techniky.

Graun je v nemeckej hudobnej historiografii oceňovaný ako tvorca s mimoriadnym talentom. Z pohľadu inej kultúry sa javí ako typ, ktorý si vie osvojiť výrazové prostriedky svojich súčasníkov - a to tak talianskych, ako aj nemeckých, a použiť ich vkusne, nápadito, s javiskovým citom. Zisťuje, že barokový pátos sa stane čoskoro v opere minulosťou, a usiluje sa o ľahší výraz, prostú a jednoduchú senzibilitu a nekomplikovane vedenú melodickú líniu. Ako bývalý spevák mal cit pre ľudský hlas. A popri všetkej náročnosti jeho koloratúrnych partov poznáme, že ich písal znalec ľudského

⁶⁰ HELFERT, Vladimír: Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudbení emigrace. I. část. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy university, 1929, s. 174.

hlasu a jeho možností. Graun tak reprezentuje osobnosť stojacu medzi pátosom talianskej opery osemnásteho storočia a hudobným klasicizmom. Tento pomer medzi „starým“ a „novým“ v duchovnom aj umeleckom živote sa v Berlíne v časoch Fridricha II. pravdepodobne odrážal vo všetkých sférach života. Svedčí o tom nielen architektúra mesta v tomto období, ale aj kráľova oscilácia medzi myšlienkami francúzskeho osvietenstva a utvrdzovaním pruského štátu feudálnymi prostriedkami. Tento pomer sa odrážal aj v scénografickej podobe opery. Aj keď sa z inscenácie *Montezumu* nezachovali ikonografické a scénografické materiály, iné Graunove opery mali v scénickej koncepcii onen rozmer symbolizujúci neskoršiu zmenu inscenačnej poetiky a inscenačných postupov.

Z hľadiska formovej výstavby a architektoniky celku reprezentuje Graunova opera o Montezumovi neapolský typ opery. Dominuje v nej kantabilita. Graunovo hudobné myslenie je v podstate homofónne. Vladimír Helfert dokonca prísne poznamenáva na margo hudobnej štruktúry jeho operných kompozícií, že je „značne riedka“⁶¹. Skladateľ kladie dôraz na vrchnú melodickú líniu a basový základ. Kontrapunkticky vedené hlasy sú v jeho opere vzácnosťou – a odrážajú iba kľúčové a najzávažnejšie dramatické situácie alebo psychické stavy hrdinov. Rozhodne Graun nie je reformátorom opery. Už počas svojho života sa stretol s veľkým ocenením aj s kritickými výhradami voči svojej práci. Charles Burney, anglický hudobný cestovateľ, ho vo svojom cestopise nazýva „pravdovravným“ skladateľom, čím charakterizuje pravdepodobne jeho schopnosť vytvoriť hudobnými prostriedkami umelecky presvedčivé dramatické situácie, a cituje Marpurga, ktorý po Graunovej smrti o ňom napísal: „Ozdoba nemeckých múz, majster krásneho a ušľachtilého spevu, tvorca hudobného cítenia. Človek, ktorý sa vedel rozprávať s naším srdcom jemne, nežne, s útrpnosťou, vznešene, mocne, búrlivo. Ten, ktorý si vynútil naše slzy, radosť, obdiv, umelec, ktorý používal svoje umenie

⁶¹ HELFERT, Vladimír: c. d., s. 177.

len na to, aby napodobňoval prírodu, rozkošnú prírodu."⁶² Burney uvádza aj argumenty Graunových odporcov. Tvrdí, že ho pokladali za umelca, ktorý nevedel vytvoriť svoj vlastný štýl, ale tvoril podľa vzoru Vinciho. Jeho odporcovia označovali jeho skladby za jednotvárne, chudobné, čo nevedia človeka uchvátiť, hoci schopnosť písať nežne a pôvabne mu neupierali. „Takisto hovoria, že nevedia pochopiť, prečo Grauna mnohí nazývajú nenapodobniteľným skladateľom, keď v skutočnosti on sám je napodobniteľom."⁶³ Burney vtipne konštatuje „...v Berlíne sú mená Quantz a Graun sväté - a prisahá sa na ne viac než na Luthera a Kalvína."⁶⁴ Hlavný problém v berlínskom hudobnom živote vidí anglický osvietený hudobný cestovateľ a spisovateľ v osobe kráľa Fridricha II., ktorý vnáša do svojich záľub, teda aj do hudby, poriadok a disciplínu zo spôsobu svojho panovania.⁶⁵

Graun bol od založenia berlínskej opery až do začiatku sedemročnej vojny hlavným skladateľom tejto umeleckej ustanovizne. Iba výnimočne sa tu inscenovali opery od iných tvorcov. Tento fakt dokumentuje Fridrichovu hudobnú jednostrannosť. Keď u Grauna skúmame jednotlivé hudobné zobrazovacie prostriedky, zistíme, že jeho najzaujímavejším prínosom je ozvláštnenie a čiastočne nové poňatie recitatívu accompagnato. Graun si s porozumením a veľmi obratne, v kľúčových dramatických miestach účinne, osvojil techniku sprevádzaného recitatívu, takže ho využil na vytvorenie umelecky silného zobrazenia výrazu a duševných afektov konajúcich postáv. Predovšetkým veľký recitatív, predchádzajúci árii Montezumu v treťom dejstve, je vynikajúcou ukážkou recitatívu accopagnato a spolu s áriou tvorí nový, dramaticky nosný celok. Podobný typ spojenia recitatívu s áriou našiel v osemnástom storočí umelecky najzávažnejšie vyústenie v tvorbe Wolfganga Amadea Mozarta, neskôr ku koncu storočia a na začiatku devätnásteho storočia

⁶² BURNEY, Charles: Hudební cestopis 18. věku. Do češtiny preložila Jaroslava Pippichová. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 346.

⁶³ BURNEY, Charles: c. d., s. 347.

⁶⁴ BURNEY, Charles: c. d., s. 348.

⁶⁵ BURNEY, Charles: c. d., s. 348.

sa transformuje do veľkej opernej scény pozostávajúcej z prekomponovaného accompagnato recitativu a árie, v ktorej však dominuje dramatický výraz, nie spevacka virtuozita.

Fridrich II. vložil Montezumovi do úst veľa svojich vlastných myšlienok. Je teda pravdepodobné, že sa skladateľ aj jeho libretista usilovali, aby tieto myšlienky zazneli s najväčšou vážnosťou a umeleckou nástojčivosťou. Je pravdepodobné, že kráľ navrhoval skladateľovi aj konkrétne kompozičné riešenia určitých situácií. Tento vplyv sa dnes dá ťažko dokázať. V každom prípade libreto Fridricha II. preukazuje značnú dávku majstrovstva aj rutiny v ovládaní dobových libretných manier a konvencií. Z hľadiska vykreslenia postavy aztéckeho panovníka je umelecky neobyčajne silné a účinné. Je zaujímavé, že panovník, ktorý sám viedol výboje, odsúdil Cortésovo dobyvateľské a utláčateľské pôsobenie v Mexiku. Napokon však aj z tohto hľadiska je Fridrich II. nejednoznačný, pretože s rovnakou vážnosťou a zaangažovanosťou bojoval, filozofoval alebo inicioval vysušenie močiarov pri Odre, aby sa tam mohla obrábať pôda.

Otázku exotického rámca Graunovej opery o Montezumovi treba riešiť v súlade s pochopením špecifik, konvencií a dramaturgie neapolskej opery serie. V librete nenájdeme pomenovanie a vykreslenie exotického prostredia, exotických detailov, exotických rekvizít alebo kultových či rituálnych predmetov. V hudbe sa o exotizme takisto nedá hovoriť. Jednoduchosť, kantabilita, vo vojenských scénach pochodové rytmy sú charakteristickými výrazovými črtami Graunovej hudobnej reči. Nenájdeme v ňom však ani jednu melódiu, ani jeden rytmus, ani jedno kompozičné riešenie, v ktorom by sme mohli s určitosťou povedať, že jednoznačne poukazuje na svet Aztékov. Nejde, pravda, o citácie aztéckych melódií, ale v opere by sme ťažko hľadali odlišné kompozičné riešenia pre svet Európanov a pre svet Aztékov. Cortés aj Montezuma, zbor Mexičanov, zbor európskych dobyvateľov sa z hľadiska kompozičného štýlu neodlišujú. Afektová teória viedla

skladateľa k zhudobneniu ľudských pocitov a psychických stavov, vychádzajúc z vnútorných pohnútok, teda so zameraním na všeobecne ľudské, univerzálne city a psychické stavy. Recitatív a veľká ária Montezumu z tretieho dejstva, z hľadiska dramatickej výstavby kľúčové miesto opery, odrážajú vnútorný svet človeka zmierujúceho sa s vlastným koncom a so zánikom veľkej ríše spôsobom charakteristickým pre Európana tých čias. *Montezuma* je teda, podobne ako aj iné opery osemnásteho storočia, alegóriou, poukazujúcou na európsky svet tohto obdobia a odrážajúcou intelektuálne a vnútorné psychosociálne rozpory človeka s veľkou, ba najväčšou zodpovednosťou - za existenciu národa, štátu, životy ľudí. Vnútorný rozpor panovníka je zároveň metaforou symbolizujúcou vnútorné rozpory autora libreta. Ide predovšetkým o obraz osamotenosti panovníka v kľúčovej historickej a politickej situácii. Podobne sú zobrazené „exotické“ postavy aj v iných operách osemnásteho storočia s historickou tematikou, najmä pokiaľ žila táto tematika všeobecne v povedomí ľudí. V rozprávkach a fantastických príbehoch sa našiel, pochopiteľne, výraznejší priestor pre emocionálnu rôznorodosť a fantastickosť osôb a prostredí, ak by sme však v nich hľadali črty exotizmu, aké poznáme z opier konca osemnásteho storočia (náznaky „tureckých“ melódií u Mozarta alebo Webera) a z opery devätnásteho storočia, išlo by o nehistorické prenášanie kritérií, noriem a princípov jedného historického operného typu na iný.

Postava Montezumu nie je z hľadiska vnútorných motivácií a vnútorného psychického a etického rozmeru panovníka umelecky koncipovaná ako typ exotickej postavy. Práve z veľkej scény Montezumu v treťom dejstve najevidentnejšie vystupuje do popredia podobnosť aztéckeho vladára s postavami antickými. Na poli maliarstva a sochárstva ich Graunov súčasník Johann Joachim Winckelmann charakterizoval takto: „Rovnako ako morské hĺbky zostávajú vždy pokojné, nech sa hladina vzdúva čo najväčšmi, prejavuje sa vo výraze gréckych

postáv pri všetkých vášňach veľká a vyrovnaná duša.“⁶⁶ O Montezumovi platí to, čo hovorí Winckelmann o slávnom súsoší *Laokoóna*: „Jeho utrpenie nám preniká až do duše, ale prajeme si, aby sme svoje utrpenie vedeli znášať tak ako tento veľký muž.“⁶⁷ Je zaujímavé, že *Laokoóna* ako dramatický typ chápal už v osemnástom storočí Gotthold Ephraim Lessing a vo svojej stati *Laokoón* sa pokúša preniesť poetiku súsošia do divadelných súvislostí.⁶⁸ Tým dostáva aj naša charakteristika Montezumu ako opernej postavy pomocou prirovnania k antickému výtvarnému dielu svoje opodstatnenie. Napokon, táto charakteristika nepriamo svedčí, že aj do exotických postáv sa premietali a zobrazovali tradičné európske cnosti vychádzajúce z dedičstva antiky a kresťanstva, teda, že ich alegorickosť a metaforickosť mala ako základ zobrazovacieho princípu etiku a estetiku európskych duchovných a umeleckých tradícií. Aj v tomto „návrate“ k antickému posolstvu, respektíve neschopnosti odpútať sa od jeho myšlienkových konvencií a vzorcov aj pri zobrazení cudzokrajnej postavy s inou mentalitou, odlišným etickým a psychosociálnym zázemím, s inými kultúrnymi skúsenosťami, sa azda najvýrečnejšie ukazuje základný rozpor medzi zakotvenosťou v európskych tradíciách a ctižiadosťou tieto tradície prekročiť a vytvoriť obraz cudzokrajného prostredia, cudzokrajnej menatlity, obraz riešenia konfliktov principiálne vychádzajúci z iných životných postojov, z odlišnej životnej filozofie. Sila európskej tradície a mentalita a myslenie človeka osemnásteho storočia tu pôsobili neobyčajne intenzívnou dostredivou silou.

Tak zostáva pre znázornenie exotického rámca operného príbehu predovšetkým scénografia a kostýmová zložka, ktorá hrala v osemnástom storočí významnú rolu. Keďže sa

⁶⁶ WINCKELMANN, Johann Joachim: Myšlenky o napodobování řeckých děl v sochařství a malířství. In: Johann Joachim Winckelmann: Dějiny umění starověku. Stati. Do češtiny přeložil Jiří Stomšík. Praha: Odeon, 1986, s. 273.

⁶⁷ WINCKELMANN, Johann Joachim: c. d., s. 274.

⁶⁸ LESSING, Gotthold Ephraim: Láokoón. In: Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgská dramaturgie. Láokoón – Stati. Do češtiny přeložila Alena Šimečková. Praha: Odeon, 1980, s. 283 – 285.

scénografické pamiatky viažuce sa ku Graunovmu *Montezumovi* nezachovali, nemôžeme s určitosťou tvrdiť, akú malo podobu výtvarné riešenie opery. Hypoteticky možno usudzovať, že sa v diele s cudzokrajným námetom našiel priestor pre rôznorodé efekty. K jedným z vrcholných patrilo napríklad požiar, ktorý nechýbal ani v operách bez exotického rámca. Alegorickosť podčiarkovali kombinácie kostýmov symbolizujúcich staršiu dobu, napríklad antiku, a barokovo súčasných, často pompéznych kostýmov. Možno pochybovať, že by sa v opere uplatnili znalosti aztéckych reálií, vrátane kultových a rituálnych. (K výrazným, priam štátnym symbolom Aztékov patrilo obraz orla sediaceho na kaktuse, symbolizoval boha Huitzilopochtliho, ktorý priviedol svoj ľud na breh jazera Texcoco, kde im dal znamenie, aby tu založili mesto Tenochtitlán.) Takisto je otázne, či sa v scénografii v polovici osemnásteho storočia mohli objaviť historicky a etnograficky verné zobrazenia pyramíd a v kostýmovej práci ošatenie symbolizujúce exotických Aztékov, vrátane panovníka a jeho bojovníkov. Znova sa potvrdzuje, že základnou a dominantnou črtou exotizmu v opere serií osemnásteho storočia je jeho alegorický ráz.

Medzi klasicizmom a raným romantizmom

Konjunktúra opery v priebehu celého osemnásteho storočia sa prejavila nielen vo veľkom počte skomponovaných operných diel⁶⁹, ale aj vo zvyšujúcom sa počte operných divadiel. Počas celého storočia v hlavných kultúrnych centrách vtedajšej Európy vybudovali a slávnostne otvorili viacero významných operných domov.

V roku 1717 otvorili Teatro Regio Ducale v Miláne Gaspariniho operou *Constantino*, v roku 1724 v Neapole prvýkrát otvorilo svoje brány Teatro Nuovo, poslucháči pri tejto príležitosti mohli navštíviť inscenáciu opery *Lo Simele* od Antonia Oreficeho, o šesť rokov neskôr (1732) vo Verone dobudovali Teatro Filarmonico. Antonio Vivaldi tejto príležitosti venoval operu *Verná nymfa (La fida ninfa)*. V tom istom roku začalo svoju činnosť slávne operné divadlo Covent Garden, ktoré hneď vo svojich umeleckých počiatkoch vytvorilo priestor na uvádzanie opier Georga Friedricha Händela. Pre slávnostné otvorenie novej budovy bola určená hra *The Way of the World* Williama Congreneho. Ďalšie divadlo v Neapole uviedli do prevádzky v novembri 1737. Teatro San Carlo otvorili operou *Achille in Sciro*.

V roku 1742 bolo v Berlíne slávnostne otvorené operné divadlo Unter den Linden operou *César a Kleopatra (Caesar und Cleopatra)* od Carla Heinricha Grauna. V nasledujúcich dvoch desaťročiach uviedli do činnosti operné domy v Mníchove (1753, Cuvilliéstheater) a v Hamburgu (1756, Ackermann's Komaedienhaus). V sedemdesiatych rokoch boli dokončené stavby ďalších významných operných domov (1777 Národné divadlo v Mannheime, 1778 Teatro alla Scala v Miláne, 1779 Teatro del Fondo v Neapole).

⁶⁹ Zoznam opier skomponovaných a uvedených v tomto období prináša publikácia LOEWENBERG, Alfred: *Annals of Opera 1597 - 1940*, 2 zväzky, Genève: Societas Bibliographica, 1955 (druhé vydanie).

Podmienky a predpoklady pre rozvoj operného života nepriamo znamenali možnosť väčšieho tematického a námetového rozptylu operných kompozícií.

V oblasti scénografie, hlavne v dvorských divadlách, dominujú princípy barokovej výstavby scény a typické pompézne efekty, v menších divadlách, viazaných skôr na stredné spoločenské vrstvy, boli scénografické možnosti smerujúce k pompe a nádhere, pochopiteľne, skromnejšie.

Práve stredným vrstvám publika boli predovšetkým určené opery s exotickými námetmi. Svedčí o tom okrem iného dielo Christopha Willibalda Glucka, ktorý svojimi reformnými operami pripravil pôdu pre ďalší umelecký život opery. Počnúc *Orfeom a Eurydikou* (*Orfeo ed Euridice*, 1762), Gluck prinášal nové dramaturgické a koncepcné riešenia smerujúce k zintenzívneniu dramatickej výstavby diela, ktoré novou koncepciou hlavných a vedľajších postáv, precíznym kreovaním vzťahu medzi lyrickou a dramatickou dimenziou hudby, novou významotvornou funkciou baletu v opere, koncentrovanosťou na svet hlavných postáv, ich vnútorného zázemia a väčšmi ľudskej než božskej dimenzie prinášali pre ďalší vývin opery silné inovačné podnety.

Vo svojich reformných operách Gluck čerpal námetovo z antickej mytológie, ktorá v sedemnástom a osemnástom storočí, napriek rozprávkovým, exotickým, fantastickým a ďalším netradičným námetom, stále predstavovala najvýdatnejší zdroj operných látok a príbehov. Popritom komponoval aj opery uplatňujúce módný exotický rámec - napríklad *Číňanky* (*Le Cinesi*, 1754), ktoré, mimochodom, mali svetovú premiéru na zámku Schlosshof medzi Bratislavou a Viedňou. Gluckova operná kompozícia bola v podstate "módnym doplnkom" čínosérie tohto šľachtického sídla. Gluckov životopisec Anton Schmid prináša vo svojej monografii opis atmosféry tohto šľachtického sviatku.⁷⁰ Keďže Gluck túto operu ťažko mohol vtlačiť do jestvujúcich operných schém, nazval ju „opernou serenádou“.

⁷⁰ SCHMID, Anton: Christoph Willibald Ritter von Gluck. b. m. v., 1854, s. 154.

Dielo obsahuje z hudobného hľadiska všetky základné polohy Gluckovho talentu: tragický pátos, pastorálnu galantnosť a jemnosť, komiku smerujúcu k parodickosti, avšak nenásilnú, kultivovanú. Čínsky kolorit Gluck iba jemne naznačí, napríklad v predohre použitím vtedy netradičného a málo známeho nástroja - čínskych zvončekov, vcelku však v diele dominujú princípy klasicistickej hudobnej kompozície, anticipujúce hudobnú reč opier Wolfganga Amadea Mozarta, najmä v oblasti kantability. Libreto k *Číňankám* napísal na priamy podnet Márie Terézie slávny Metastasio. Z jeho tvorivej dielne vyšlo pomerne málo námetov z exotického prostredia. Dominantou jeho libretných námetov sú príbehy z gréckej a rímskej mytológie. K čínskemu námetu sa Gluck vrátil neskôr v baletnej kompozícii *L'Orfano della China* (1774), v ktorej sa pokúsil hudobnými prostriedkami, ale aj expresivitou a klasicistickou citovosťou diferencovať svet jemných a kultivovaných Číňanov od hrubého, násilného a barbarského sveta Tatárov. Znalkyňa hudobného klasicizmu Ingeborg Šišková hodnotí exotizmy v opere *Číňanky* takto: Na módný dobový obdiv čínskej kultúry reagoval využitím hudobného kolorovania pomocou nástrojového timbru, čo bolo výsledkom jeho 'poznatkov' o štylizácii čínskej hudby. Európa v tom čase nemá povedomie autenticity hudby iných národov. Aj tak bolo predvedenie vtipné a svojou pitoresknou črtou Gluck získal ešte väčšiu popularitu..."⁷¹

Gluck sa v celkovej koncepcii *Číňaniek* pridržiaval tradičných, v jeho časoch bežných kompozičných vzorcov a riešení. Uplatnil, hoci vo svojskej podobe, obľúbený prvok speváckej virtuozity.

V opere *Telemach* čiže *Ostrov Kirké* (*Il Telemaco o sia L'Isola di Circe*, 1765), ktorá mala premiéru vo viedenskom Burgtheatri, komponoval na antický námet, avšak s exoticko-rozprávkovým rozmerom. Nadviazal na staršiu tradíciu čarovnej opery, ktorú s obľubou pestoval už Händel a iní barokoví

⁷¹ ŠIŠKOVÁ, Ingeborg: *Obraz vývoja hudobného klasicizmu v Európe až po osobnosť Ch. W. Glucka*. Bratislava: Stimul, 1999, s. 203.

skladatelia. Gluck sa pokúsil v *Telemachovi* uplatniť niektoré kompozičné princípy, ktoré kryštalizovali na pôde jeho reformných opier, avšak bez veľkého úspechu a bez majstrovskej presvedčivosti, ktorou vynikajú reformné opery.

Tento moment je z hľadiska vývinu opery s exotickým námetom veľmi dôležitý. Zatiaľ čo v sedemnástom storočí a prvej polovici osemnásteho storočia sa oblasť exotiky premietala predovšetkým do opery seria (prípadne aj do opery semiseria), respektíve oscilovala medzi operou seriou a semiseriou, v období od Gluckovej opernej reformy do začiatku devätnásteho storočia, teda v epoche, v ktorej z globálneho hudobného vývinu dominuje viedenský klasicizmus, sa ťažisko z oblasti opery serie a semiserie prenáša do oblasti buffy. Svedectvom o tom je nielen Gluckovo dielo, ale aj opery ďalších tvorcov. Takmer u každého z významných klasicistických autorov nájdeme opery s exotickými námetmi. Najčastejšie ide o komický alebo polovážny žáner.

V šesťdesiatych rokoch osemnásteho storočia siahol Gluck dvakrát po tureckých exotických námetoch, ktoré boli v tom čase veľmi obľúbené. Turecká exotika v opere súvisela pravdepodobne nielen s hľadaním nových námetových sfér pre komickú operu, ale aj s psychosociálnymi faktormi života vtedajšieho človeka: pocit bezpečia a vedomie, že turecké nebezpečenstvo nie je aktuálne, smerovali k tomu, že k aktuálnej hrozbe umelci aj vnímatelia pristupovali s humorným nadhľadom a hľadali také prvky, ktoré im pomôžu zbaviť sa nepríjemného pocitu, prameniaceho z rizika bezprostredného vpádu Turkov.

V opere *Oklamaný kádí* (*Le cadí dupé*, 1761) Gluck vykresľuje príbeh z orientálneho prostredia, ktorý má z hľadiska štrukturácie zápletky črty takmer commedie dell'arte. Exotickú hudobnú atmosféru Gluck vykresľuje nezvyčajnou zostavou bicích nástrojov. Aj opera *Pútnici do Mekky* (*Les pélerins de Mecque*, 1764) je z tureckého prostredia. Navyše z hľadiska zápletky a jej vyústenia anticipuje Mozartov *Únos zo serailu*. Princ so svojím sluhom

hľadá unesenú nevestu. Objavia ju v Káhire, v sultánovom háreme. Plánujú útek, dôjde však k jeho prezradeniu. Sultána dojme odhodlanie milencov radšej zomrieť, než sa od seba odlúčiť, takže sa rozhodne povoliť im odchod do vlasti. Mozart údajne túto Gluckovu operu poznal a veľmi sa mu páčila. Podobnú dejovú schému má väčšina „tureckých“ a „orientálnych“ opier z druhej polovice osemnásteho a zo začiatku devätnásteho storočia. Tento trend kulminuje v Mozartovom *Únose zo serailu*, ale jeho inšpiračná sila pôsobí ešte dlho potom. Napríklad na Carla Mariu von Weber ešte roku 1811 pri kompozícii komickej opery *Abu Hasan* na text F. C. Hiemera, inšpirovanej rozprávkami *Tisíce a jednej noci*. Weberov životopisec John Warrack o exotizme tejto opery hovorí: „Exotika námetu, úprimné a otvorené zakomponovanie erotiky, perverzity, hrôzy a mravného úpadku predstavovali nový moment, ktorý publikum silne vzrušovalo.“⁷² Pre romantikov však už vystupuje dráždivosť exotického ako tajuplného a naplneného napätím.

Táto množina opier sa od barokových opier s exotickými námetmi z divadelného hľadiska najvýraznejšie odlišuje ústupom od alegorického videnia a zobrazovania javov. Estetika klasicizmu krok za krokom smerovala k ideálom prostoty a jednoduchosti, v divadle k realistickému spôsobu zobrazovania. Denis Diderot sa v čase vzniku klasicistických opier s exotickými námetmi vyjadril o barokovej alegorickosti uplatňovanej v umení slovami: „Alegória, málokedy vznešená, býva takmer vždy chladná a nezrozumiteľná.“⁷³ Namiesto „chladnej alegórie“ sa do opery druhej polovice osemnásteho storočia premietajú bezprostredne a v zrozumiteľnej, dešifrovateľnej podobe myšlienky osvietenstva, z ktorých kľúčový význam pre vzťah európskych a mimoeurópskych postáv v opere má idea tolerancie. Tento trend, vychádzajúci z nových princípov ľudskosti, je charakteristický aj pre operu

⁷² WARRACK, John: Carl Maria von Weber. London: Hamish Hamilton Ltd., 1968, s. 125.

nasledujúceho storočia, v ktorej nájde napokon aj svoje umelecké a etické vyvrcholenie.

Nové štýlové zmeny a podnety súviseli s globálnymi zmenami vo vedomí a myslení človeka osvietenstva. „Na jednej strane stála klasicistická vznešenosť, na druhej jej protipól – mýtus, civilizácia proti barbarstvu, vysoké vzdelanie a cynizmus nazerania. To tvorí príkre odlišnosti a rovnako sa často nachádzalo v jednej a tej istej duchovnej rovine, pokiaľ ide o ich stvárňovanie v umení. /.../ V protipostavení civilizačného pokroku a poznania archaickosti objavil človek osvietenstva vlastný motivický zmysel pre tvorivý náboj...”⁷⁴, píše muzikologička Ingeborg Šišková. V podobnom svetle možno reflektovať aj problém vzťahu k exotickým prvkom v umení.

Estetika klasicizmu, aj vďaka Diderotovi, mala nepriamy vplyv aj na operu s exotickými námetmi. Najmä široké vymedzenie pojmu „krásno“, ktoré v starších estetických koncepciách absentovalo („krásno“ sa zvyčajne vymedzovalo z jedného zorného uhla pohľadu), poskytlo tvorcom vedomie, že námetom ich umeleckých diel môžu byť akékoľvek javy z najširšieho sveta a života. „Výrazom krásno označujeme nekonečné množstvo súcien...“, píše Diderot vo *Filozofických úvahách o pôvode a povahe krásna*.⁷⁵

Namiesto barokovej alegórie vystupuje v individuálnej poetike tvorcov snaha vykresliť hudobnými, divadelnými a výtvarnými prostriedkami miestny kolorit. Vystihnutie tohto koloritu suverénnymi umeleckými prostriedkami sa v druhej polovici osemnásteho storočia oceňovalo veľmi vysoko. Svedčia o tom tieto Diderotove slová: „Na vystihnutie reálneho aj miestneho koloritu treba mať dlhú skúsenosť.”⁷⁶ Od čias Glucka

⁷³ DIDEROT, Denis: Rozptýlené myšlenky o malířství, sochařství a básnictví. In: Denis Diderot: O umění. Do češtiny preložil Jan Binder. Praha: Odeon, 1983, s. 360.

⁷⁴ ŠIŠKOVÁ, Ingeborg: Obraz vývoja hudobného klasicizmu v Európe až po osobnosť Ch. W. Glucka. Bratislava: Stimul, 1999, s. 171.

⁷⁵ DIDEROT, Denis: Filozofické úvahy o původu a povaze krásna. In: Denis Diderot: O umění. Do češtiny preložil Jan Binder. Praha: Odeon, 1983, s. 215.

⁷⁶ DIDEROT, Denis: Rozptýlené myšlenky o malířství, sochařství, architektuře a básnictví. In: Denis Diderot: O umění. Praha: Odeon, 1983, s. 372.

a Mozarta sa táto umelecká zobrazovacia tendencia objavuje kontinuálne a vedie až k veľkým majstrom „musique caractéristique“ devätnásteho storočia, ktorých niektorí historici opery označujú za „realistov“.

Avšak aj v epoche klasicizmu nájdeme relevantné výnimky. V nich sa často exotika objaví ako dokresľujúci rámec antického príbehu. Ako príklad môžeme uviesť Mozartovho *Idomenea* (*Idomeneo, Re di Creta ossia Ilia ed Idamante*, 1781). Na jednej strane skladateľ a jeho libretista Giambattista Varesco na báze antického príbehu o obetovaní syna bohom akcentujú kresťanský prístup k ľudskému životu, teda moment nepochybne pociťovaný ako „neexotický“, na druhej strane tento antický príbeh s kresťanským myšlienkovým vyústením ozvlášťujú exotikou mora. Morská búrka a putovanie po mori sú prvkom, ktorý posilňuje exotický rozmer diela, ten však nie je prvoradý. Exotika mora sa, pochopiteľne, pociťovala inak v stredoeurópskom kultúrnom prostredí, ktoré nemá priamy prístup k morskému pobrežiu, ako v prímorských krajinách. (Premiéra *Idomenea* sa konala 29. januára 1781 v mníchovskom Residenztheatri.)

Okrem exotiky mora sa v *Idomeneovi* stretneme s postavou čarodejníčky, ktorá pre konštrukciu príbehu takisto prináša čiastočne exotický rozmer. Libretista *Idomenea*, teologicky a filozoficky vzdelaný Giambattista Varesco, bol prívržencom metastasiovského prístupu k tvorbe operných libriet. Do diela premietol, aj keď na konštrukcii tradične chápaného operného textu pre operu seriú, etický ideál svojej doby a jeho korene, ktoré vidí v odkaze gréckej antiky a kresťanského spôsobu nazerania na svet. Zachovalo sa vyobrazenie kostýmu hlavnej postavy opery (kráľa *Idomenea* z mníchovskej premiéry). Mnohé jeho prvky (brnenie, ornamenty suknice) poukazujú na grécke, ale aj orientálne vplyvy. Možno usudzovať, že divadelná scénografia osemnásteho storočia, najmä druhej polovice, výdatne čerpala z historických a etnografických znalostí vtedajších aj minulých kultúr Orientu a zámoria.

S historickou realitou sa zaobchádzalo dosť voľne. Pre spracovanie libreta, ale aj pre spracovanie výtvarnej stránky opery platilo, že sa nikdy neusilovala priniesť vernú podobu exotických parametrov. Aj opery s pomerne známymi námetmi sa podriaďovali divadelnej a opernej konvencii, aby mohli skladateľ, libretista, scénický výtvarník verne a realisticky, povedané terminológiou nášho a minulého storočia, zobrazit' exotické parametre, museli by prostredie, z ktorého sa určitým spôsobom čerpá, dôverne poznať. To bolo v osemnástom storočí až na zanedbateľné výnimky nemysliteľné. Ale aj pomerne dôverné sprostredkovanie na základe dobových historických prameňov bolo len akousi vstupnou informáciou, ktorá v tvorivom procese hrala úlohu jedného z viacerých inšpiračných zdrojov. Tvorba a tvorivý proces podliehali konvenciám daným estetickým a sociálnym zázemím. Ten nebolo možné prekročiť (v absolútnom zmysle slova). Ak hovoríme o prekračovaní v zmysle dynamického porušovania noriem, konvencií, zaužívaných tvorivých vzorcov a postupov, nikdy nemôže ísť o absolútne, ale vždy iba o relatívne prekročenie.

Dôkazom toho je tvorba Wolfganga Amadea Mozarta. Svojimi operami uskutočnil reformu nemenej významnú než Gluck. Aj keď tvrdil, že v opere musí byť poézia poslušnou dcérou hudby, svojou opernou tvorbou potvrdil zároveň, že je autorom, ktorý vie majstrovsky a jedinečne, neopakovateľne vystavať dramatickú situáciu, teda, že poézia a hudba sú v súlade, nie v stave podriadenosti, ako tvrdil.

Vo svojich najlepších operných opusoch zároveň preukázal, ako intenzívne, detailne a psychologicky presne pozná ľudskú povahu. *Figarova svadba* a *Don Giovanni* sú toho dôkazom. Ľudská dimenzia hrdinov týchto opier, nielen hlavných, ale aj vedľajších postáv, je neobyčajne plasticky a umelecky presvedčivo vykreslená. Exotizmy u Mozarta sú výsledkom snahy vyjsť v ústrety publiku, ktoré malo tieto námety v oblube. Platí to najmä o singspieli *Únos zo serailu* (*Die Entführung aus dem Serail*, 1782). Mozart ho komponoval na libreto Johanna Gottlieba Stephanieho a podarilo sa mu v

ňom anticipovať po Gluckových pokusoch v „čínskej“ a „tureckých“ operách azda najvýraznejšie „couleur locale“ – miestny kolorit, poetický parameter, ktorý sa najintenzívnejšie rozvinul a uplatnil v opere devätnásteho storočia. Netýkal sa napokon iba exotizmu, aj keď práve v tejto oblasti sa uplatnil s nebývalou intenzitou a s veľkou dávkou fantázie, ale vzťahoval sa v podstate na najrôznejšie prostredia, ktoré sa v opere vyskytujú.⁷⁷

Ak *Don Giovanni* alebo *Figarova svadba* prináša postavy typy, ich predobraz sa napokon formoval desaťročia, ba stáročia v európskej literárnej a divadelnej kultúre, *Únos zo serailu* kreslí postavy figúrky, aj keď niektoré z nich priamo alebo nepriamo anticipujú charaktery postáv *Čarovnej flauty*, čo možno chápať ako fenomén spolupôsobiaci pri etablovaní paradigmy opier s exotickými námetmi alebo prvkami. Mozart, prirodzene, nemohol poznať a dôkladne študovať autentickú tureckú hudbu v celej šírke a pestrosti jej prejavov, druhov a žánrov. Turecké nebezpečenstvo dotýkajúce sa v osemnástom storočí z veľkých kultúrnych centier práve Viedne, v ktorej Mozart žil a tvoril, sprostredkovalo poznanie janičiarskej hudby.

Hypoteticky možno stavať otázku, do akej miery turecké ohrozenie v osemnástom storočí vplývalo na turecké exotizmy v opere, v činohre aj inštrumentálnej hudbe. Je možné, že v časoch, keď sa už turecké nebezpečenstvo javilo definitívne zažehnané, predstavovali opusy typu *Únos zo serailu* výraz radosti z oslobodenia, bagatelizáciu bezprostredného ohrozenia a pritakanie umiernenému spôsobu riešenia konfliktných situácií. Cez smiech a humorne zmierlivé vykreslenie konfliktu medzi tureckou a európskou mentalitou sa vo vnímateľoch posilňoval optimizmus potrebný na prekonanie strachu a obáv z prípadného nebezpečenstva a radosť z konca bezprostredného ohrozenia. Túto hypotézu

⁷⁷ O význame miestneho koloritu v opere osemnásteho a devätnásteho storočia pojednáva práca: BECKER, Heinz: Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts. Regensburg: 1976.

potvrďuje napríklad koncepcia postavy Osmina, prvá charakterová úloha v dejinách opery.

Svet hudobného klasicizmu zdôrazňujúci v operných útvaroch jednoduchosť, prostotu, ľudovosť postupne prenášal exotickosť v opere zo sveta opery serie smerom k buffe. Práve postavy exotických hrdinov či antihrdinov sú u Mozarta koncipované buffózne. Spomeňme napríklad figúrku zákerného Monostata usilujúceho sa zneužiť spiacu Paminu v *Čarovnej flaute*. Táto postava sa vzápätí zmení na trápnu figúrku, priam fraškovito manipulovanú a demonštratívne, exemplárne potrestanú. Svet *Čarovnej flauty* prináša takisto exotiku, avšak nie v transparentne priamočiarej podobe konfliktu medzi cudzokrajným a európskym ako v *Únose zo serailu*, ale v podobe, keď exotické vystupuje v integrálnej súvzťažnosti s rozprávkovosťou, fantastickosťou, keď exotické sa tlmočí prostredníctvom filozofických a teologických súm.

V *Únose zo serailu* je svet európskych kultúrnych tradícií, hoci v úsmevnom poňatí, konfrontovaný so svetom tureckého Orientu. Európa vyznieva v myšlienkovvej koncepcii opery ako nositeľka kladných hodnôt, ako kontinent slobody, voľnosti, porozumenia a pochopenia, ako miesto, kde môže kvitnúť láska. Oproti nej stojí prísne hierarchizovaný turecký svet, v ktorom nejde o lásku, ale najmä o pôžitok. Životný štýl exotických hrdinov, normy a konvencie exotického prostredia vystupujú ako mravne odsúdeniahodné, avšak nie v konzekventne zavrhnutiahodnej podobe, ale v podobe, ktorá si vyslúži zosmiešnenie a kritiku.

Mozart v *Únose zo serailu* hudobne navodzuje atmosféru tureckého sveta. Hudobné intonácie, ktoré používa, pochopiteľne, nie sú autentické, avšak ich spektrum navodzuje zdanie ozajstného tureckého sveta.

V *Čarovnej flaute*, diele, ktoré Mozart v liste svojej manželke počas kompozičného procesu označil ako „dielo veľkej slávnostnosti“, ako jedno z najkrajších a najpríjemnejších diel z hľadiska inscenačnej spektakulárnosti, nenájdeme obdobnú snahu vykresliť cudzokrajné prostredie Egypta či

Perzie, kde sa dej opery odohráva, intonačným spektrom paralelným k intonačnému spektru umelecky využitému v *Únose zo serailu*. Mozart na pôde singspielu nastoľuje podobný dramatický konflikt ako v *Únose*, ale v oveľa závažnejšej, viacvrstvovej podobe. Z jednotlivých vrstiev vystupuje výrazne do popredia tá, ktorá prináša umelecké znázornenie sváru medzi dvoma kultúrami reprezentujúcimi odlišné prístupy k životu, odlišné hodnotové, filozofické, teologické aj estetické postoje.

Čarovná flauta má exotické prvky, ktoré v rôznych dramatických situáciách vystupujú s rôznou intenzitou, väčšinou sa dotýkajú kresby prostredia, rekvizít charakterizujúcich jednotlivé postavy, predovšetkým Papagena (prostredníctvom tejto postavy sa do diela dostávajú, pravda, ako rekvizity, dokonca exotické vtáky), prípadne sú exoticky koncipované vedľajšie postavy (Monostatos a jeho skupina). O *Čarovnej flaute* sa niektorí kritici, nielen z osemnásteho a devätnásteho storočia, vyjadrili, že je dielom nanajvýš myšlienkovo nesúrodým. Ide o výhradu smerujúcu k Schikanederovej koncepcii libreta, predovšetkým jeho myšlienkových zvrátov a prekvapivých premien niektorých postáv, najmä Kráľovnej noci.

Niektorí mozartovskí bádatelia pripisujú nelogickosti v librete konkurenčnému boju medzi Schikanederom a Marinellim. V čase, keď Mozart skomponoval prvé dejstvo, vyšlo najavo, že Marinelli pripravuje vo svojom súbore inscenáciu diela podobného zamerania. Schikaneder rýchlo zmenil časti libreta, ktoré ešte neboli zhudobnené. Tak sa z neúprosneho únoscú mladej dievčiny (Sarastro) stala vznešená, ušľachtilá postava a z pôvodne láskyplne koncipovanej Kráľovnej noci postava nabádajúca svoju dcéru k hrôzostrašným, vražedným činom.

Exotický kolorit nezasahuje silnejšie a umelecky závažnejšie kompozičnú štruktúru opery. V librete sa napríklad spomínajú staré egyptské božstvá Isis a Osiris, avšak ich duchovný odkaz nezasiahne závažnejšie a autentickejšie do posolstva opery. Myšlienky humanity spojené

so symbolmi slobodomurárstva, svet voľnosti a prirodzených citov reprezentovaný Papagenom, svet vážnosti, aristokratickej vznešenosti, ušľachtilosti spojený s kategóriou zasvätenosti reprezentovaný Sarastrom a jeho ríšou a k tomu baroková, vysokoštylizovaná koloratúra Kráľovnej noci, čistota citov a myšlienok, ktoré do diela vnášajú Pamina a Tamino, robia z *Čarovnej flauty* myšlienkovo viacznačné dielo. Táto viacznačnosť sa odráža aj v spôsobe Mozartovho zhudobnenia. Skladateľ vytvoril dielo polyštýlové, v ktorom nájdeme rôzne štýlové vrstvy súdobej hudby, od štýlu vznešeného, takmer chrámového až po štýl inšpirovaný triviálnou hudbou, ľudovým popevkom. To je pravdepodobne dôvod, prečo *Čarovnú flautu* naplno „objavilo“ a umelecky rehabilitovalo až dvadsiate storočie, v ktorom, na rozdiel od devätnásteho storočia, sa nekládol jednoznačný dôraz na dramatickú a dramaturgickú jednoliatosť a s tým spojenú štýlovú jednotu, odvodenú zo súrodosti tematického materiálu a jednoty v jeho spracovaní. Podobná, rerspektíve paralelná viacvrstvovosť jestvuje aj v množine inscenačných prístupov, ktoré dnes dokumentujú scénografické a kostýmové návrhy.

Vrstva exotiky, akokoľvek zaujímavá a ozvlášťujúca, rozhodne nepatrí k hlavným ideovým pilierom diela. Patrí skôr k výtvarnej stránke. Napríklad typický kostým Papagena z vtáčieho peria (mal ho na premiére aj Schikaneder, prvý predstaviteľ Papagena). Zaujímavý rozmer vniesol do inscenačného tvaru *Čarovnej flauty* slávny nemecký scénograf a architekt Karl Friedrich Schinkel. Pre berlínsku inscenáciu Mozartovho operného epilógu pripravil scénické riešenie posilňujúce exotický kolorit viacerých scén. Predovšetkým sa mu na scéne podarilo vyriešiť zasadenie barokovo symetricky koncipovaných budov a obraz prírodnej scenérie, do ktorej sú budovy zasadené. Príroda má výrazne romantický, teda nezušľachtený, miestami divý charakter. Predsa však väčšmi dominuje prísna a koncízne riešená symetria architektúry. Akoby vo vzťahu prírody a človeka, respektíve v otázke

pretvárania prírody ľudskými zásahmi, chcel architekt a scénický výtvarník zdôrazniť práve ľudský činiteľ.

Pre druhé dejstvo, v ktorom sa spomínajú božstvá Isis a Osiris, pripravil Schinkel scénu so sfingou a pyramídami, takže mýtický a exotický rozmer týchto scén umocnil a konkretizoval zasadením do jasne dešifrovateľnej krajiny a jednoznačne určeného kultúrneho prostredia (Egypt). Scéna dokonca pripomína (z dnešného pohľadu, zo súčasnej „opernej“ skúsenosti) väčšmi prostredie pre Verdiho *Aidu* než pre *Čarovnú flautu*.⁷⁸

Schinkel viac než ktorýkoľvek iný scénický výtvarník oných čias priniesol v syntetickej podobe barokové, klasicistické a romantické scénické prvky. Jeho čisté nebo s rozžiarenými hviezdami, ktoré aj dnes, po takmer dvoch storočiach, najvýstižnejšie charakterizuje scénu s príchodom Kráľovnej noci, akoby vo výtvarnej a opernej podobe vyjadrovalo slávnú Kantovu vetu z *Kritiky praktického rozumu* (1787): „Dve veci naplňajú myseľ vždy novým a vzrastajúcim obdivom a hlbokou úctou, čím častejšie a vytrvavejšie sa nimi myslenie zaoberá: hviezdnaté nebo nado mnou a morálny zákon vo mne. Ani jednu z nich nesmiem hľadať ako zahalenú v temnotách alebo presahujúcu za zmyslový svet, mimo môjho obzoru a len ich tušiť; vidím ich pred sebou a bezprostredne ich spájam s vedomím svojej existencie.“⁷⁹

Schinkelovo „kantovsky“ koncipované hviezdnaté nebo pôsobí tajuplne a čiastočne anticipuje romantickú atmosféru inscenácie, na druhej strane scény s budovami majú z hľadiska symetrie a proporcionality klasicistický ráz, z hľadiska zvolených a použitých ornamentov a celkovej masívnosti a snahy o nádheru a efektnosť by sa dalo hovoriť aj o čiastočne barokovom charaktere. K tomu treba prirátať ešte zobrazenie

⁷⁸ Vyobrazenie Schinkelovej scény k Čarovnej flaute je v knihe Musikgeschichte in Bildern, IV. Teil, Musik der Neuzeit/Lieferung 1. Hans WOLFF, Christian: Oper. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, s. 145, obr. č. 137.

⁷⁹ KANT, Immanuel: Kritika praktického rozumu. Do slovenčiny preložil Teodor Münz. Bratislava: Spektrum, 1990, s. 180.

pyramíd, jednoznačne zasadzujúcich dej *Čarovnej flauty* do Egypta.

Aj keď sa v dejinách scénografie Schinkel zväčša charakterizuje ako priekopník moderných scénografických riešení a zástanca prísnej proporcionality a symetrie, jeho riešenie *Čarovnej flauty* svedčí zároveň o zmysle pre polyštýlovosť, obsahovú a významovú viacznačnosť. Klasicistické tendencie majú uňho význam jednotiaceho činiteľa, ozvláštneného celým radom výrazových prvkov, medzi ktoré patrí aj exotizmus.

Schinkel ako priekopník romantizmu ešte väčšmi než v *Čarovnej flaute* uplatnil romantické scénografické videnie v návrhu pre premiéru Hoffmannovej *Undine*. Jej premiéra sa konala v Berlíne 3. augusta 1816. Na rozdiel od scénického riešenia *Čarovnej flauty*, mimochodom z toho istého roku, pre Hoffmannovu *Undinu* vytvoril scénu s výraznejším zástojom romantických prvkov. Súvisí to s orientáciou autora hudby. Priekopník romantizmu Ernst Theodor Amadeus Hoffmann reprezentuje v dejinách umenia všestranný typ umelca, orientovaného na hudbu (nielen ako skladateľ, ale aj ako hudobný kritik a esejista), na literatúru (aj v jeho literárnej činnosti dominuje hudba ako hlavný inšpiračný a námetový zdroj), na výtvarné umenie (jeho expresívne kresby zdôrazňujúce predovšetkým pitoresknosť, grotesknosť a tajuplnosť, vychádzajúce z rôznych typov deformácií reality, veľmi účinne dokresľujú jeho rozpoltenú a tajuplnú osobnosť). Hoffmann v *Undine* používa exotické prvky len v druhom pláne diela. Obnovuje, respektíve nastoľuje problematiku vzťahu človeka k prírode, k prírodným živlom a archetypom vzťahov človeka k nim. Tým nepriamo razí cestu budúcej romantickej opere, v ktorej sa exotizmus dotkne nielen námetovej sféry, ale aj hudobnej stránky, ba v niektorých prípadoch sa stane hlavným konštrukčným a koncepčným prvkom diela.

Hoffmann sa v *Undine* pokúsil zobraziť silu prírody a silu osudovej predurčenosti. To sú témy, prelínajúce sa celou romantickou operou a súvisia aj s exotizmami. Romantický

„útek do prírody“ často súvisí s očakávaním očistného exotického prostredia.

Exotizmus v období prechodu klasicizmu k romantizmu sa vyskytuje málokedy v čistej podobe. Buď sa spája s rozprávkovosťou (Weberov *Abu Hasan*) alebo čerpá zo starých bájí a ság (to je prípad Hoffmannovej *Undine*), inokedy sa spája s heroickosťou (Spontiniho *Vestálka*, v ktorej sa prvýkrát uplatní technika živých obrazov) alebo s historickosťou (*Fernando Cortéz* toho istého autora), za ktorou však môže byť ukrytá aj aktuálna politická reakcia. Spontini, podobne ako neskôr Meyerbeer, predstavuje typ kozmopolitne orientovaného tvorca. Bol Talian, no umelecky a organizačne pôsobil v Berlíne a v Paríži. Táto oscilácia medzi talianskou opernou tradíciou (dôraz na bel canto) ako umeleckým a koncepčným východiskom a medzi francúzskou a nemeckou operou (v oboch týchto kultúrach sa na prelome osemnásteho a devätnásteho storočia v intenzívnejšej miere objavujú exotizmy v opere) je, podobne ako u Karla Friedricha Schinkela v oblasti historických štýlov, charakteristická pre ranný romantizmus. Smerovanie k organickému prepojeniu národných hudobných a divadelných štýlov v opere, k novej slohovej syntéze, je jednou z tendencií vývoja v devätnástom storočí. Súčasne s touto tendenciou k univerzálnej štýlovej syntéze pôsobí aj protichodná tendencia, ktorá sa prejavila postupným etablovaním národných operných škôl (v rôznych krajinách a národoch v rôznom období). Pre exotizmus v opere majú svoje plné opodstatnenie obe spomenuté tendencie, respektíve exotické prvky v opere konca osemnásteho a začiatku devätnásteho storočia nemožno jednoznačne priradiť k charakteristike jedného alebo druhého trendu.

V nemeckej opernej kultúre paradoxne rastie tradícia národnej nemeckej opery a singspielu práve na námetoch z exotických prostredí, nie na námetoch z vlastnej národnej minulosti a prítomnosti. Svedčí o tom nielen Mozartov *Únos zo serailu*, dielo obsahujúce nielen zábavnú, komickú rovinu, ale

zároveň jednoznačne demonštrujúce možnosť uplatnenia nemčiny ako operného jazyka, ale aj ďalšie diela nemeckých tvorcov.

K oblasti populárnych tureckých námetov sa obrátil aj Carl Maria von Weber. V jednodejstvovej opere *Abu Hasan* (*Abu Hasan*, 1811) na libreto Franza Karla Hiemera. Weber pravdepodobne komponoval dielo pod vplyvom Mozartovho *Únosu zo serailu*, ktorý sa v tom čase tešil vo väčšine stredoeurópskych operných divadiel veľkej popularite. Weber v *Abu Hasanovi* vytvoril dielo s presvedčivo hudobne vykresleným tureckým koloritom, jeho význam sa však chápe predovšetkým ako významný krok na poli nemeckej národnej opery. Opera s čisto exotickým námetom odohrávajúca sa v orientálnom prostredí je vlastne predchodkyňou Weberovej najromantickejšej opery - *Čarostrelca* (*Freischütz*, 1821). V súvislosti s *Čarostrelcom* sa v publicistike o opernom umení stretneme s charakteristikou opery umelecky stavajúcej na „exotike lesa“ (Jaroslav Blaho). Do sveta rozprávkovovo-orientálnej exotiky sa Weber vrátil v poslednej opere - *Oberonovi* (1826). Hudobne v nej Weber odlišuje jednotlivé sféry, v ktorých sa dej odohráva: ríšu duchov a elfov, Orient a svet rytierov nemeckého stredoveku. Aj v tomto diele Weber výrazne osciluje medzi klasicistickými východiskami a romantickými prvkami. Hlavné oblasti harmónie a celkovej zvukovosti v tomto diele výrazne signalizuje ďalšiu cestu romantizmu.

Oberon, na rozdiel od jednodejstvomého *Abu Hasana*, je veľká opera s prológom a tromi dejstvami. Exotické vystupuje v opere málokedy ako dominujúci, myšlienково určujúci činiteľ, väčšinou sa spája s ďalšími významovými polohami diela. Príklad *Oberona* je charakteristický svojou skĺbenosťou viacerých štýlových rovín raného romantizmu. Zatiaľ čo *Čarostrelca* reprezentuje z hľadiska štýlu aj nastolených a vykreslených prostredí relatívne jednoliaté dielo, polyštýlovosť *Oberona* je svedectvom, ako v tvorbe jedného skladateľa dochádzalo k obom pre romantizmus charakteristickým smerovaniam - k národnému štýlu a k štýlu

orientovanému kozmopolitne, v ktorom najrôznejšie polohy romantizmu (od tajupľnej mysterióznosti dávnych čias cez mytologickosť, obdiv k divej aj harmonizujúco pôsobiacej prírode až po tendencie k realizmu) jestvovali buď vedľa seba v akejsi symbióze, alebo sa u nich prejavovali syntetické tendencie - v oboch prípadoch hral exotizmus svoju úlohu. Bolo by hyperbolou, keby sme ju označili ako hlavnú alebo keby sme jej umelecký význam preceňovali. Exotizmus mal predovšetkým funkciu ozvlášťujúceho činiteľa, ktorý na rozdiel od opery osemnásteho storočia (hlavne prvej polovice) uplatňuje toto ozvláštnenie aj v hudobnom stvárnení - najmä v dvoch smeroch: v melodike charakterizujúcej v štýlovo zušlachtenej a výrazovo štylizovanej polohe melodiku cudzokrajných prostredí a v rytmike s ňou tesne spojenou. V oblasti harmónie by sme ťažko hľadali cudzokrajné vplyvy, hoci hudobne štylizované, prispôsobené harmonickému mysleniu svojej doby. Z uvedeného vyplýva, že exotické námety, podobne ako v predchádzajúcich obdobiach, sa dotýkali literárnej a výtvarnej zložky opery. Ich význam pre hudbu nadobúdala charakterizačnú funkciu smerujúcu k určitému predstupňu hudobného realizmu, aspoň v tom zmysle, že konkrétne motívy a témy, ktorých funkciou bolo charakterizovať exotické prostredie, mali intonačnú podobu pripomínajúcu v európskom videní konkrétne (to znamená často idealizované alebo štylizované) hudobné melodicko-rytmické štruktúry. Tento dôraz na charakterizačnú funkciu hudobnej intonácie je najvýraznejší prínos opery tohto obdobia pre hudobnú kresbu prostredia.

Od prelomu osemnásteho a devätnásteho storočia tento charakterizačný trend zosilňuje a počas celého devätnásteho storočia a čiastočne aj dvadsiateho nestráca svoje umelecké opodstatnenie.

Keďže devätnáste storočie je okrem iného storočím nebývalého etnografického záujmu o cudzie (často exotické) národy a ich kultúrne dedičstvo, postupne sa rozširovali európske poznatky o zvykoch, obyčajoch, hmotnej a duchovnej

kultúre týchto národov, o ich histórii, prítomnosti, spôsobe života a o životných názoroch a hodnotách. Súčasťou týchto poznatkov boli aj hudobné a hudobnovedné reálie. Vývin za necelé storočie zaznamenal nebývalé kroky, takže možno konštatovať, že napríklad Weber alebo Spontini mali o cudzokrajnom hudobnokultúrnom prostredí buď veľmi útržkovité, alebo také poznatky, čo zodpovedali dobovo dostupnej informačnej základni. Oproti nim napríklad Puccini mal možnosť študovať japonskú a čínsku hudbu z konkrétnych zápisov tak, že vedel diferencovať v oblasti sociálnej funkčnosti tejto hudby. Tendencia smerovala od hudobnej kresby koloritu a štylizácie k realistickému stvárneniu prostredia, ktoré sa malo stať jedným z výrazných myšlienkových a poetických činiteľov spoluvytvárajúcich operné dielo devätnásteho storočia ako komplexnú umeleckú výpoveď. Toto zvýšenie dôrazu na kresbu prostredia sa netýka iba hudobnej zložky, ale všetkých zložiek opery. Smerovanie ku komplexnému umeleckému dielu, k syntetickej opernej koncepcii (Wagnerova myšlienka súborného umeleckého diela je len jednou z podôb tohto syntetizujúceho vývinového smerovania) je evidentné počas celého devätnásteho storočia, ale u rôznych autorov sa prejavuje s rôznou intenzitou. Ak ho hodnotíme z globálnych vývinových tendencií, má jednoznačne - zosilňujúcu tendenciu. Svedčí o tom okrem iného dobová kritická prax. Autori vrcholných romantických operných diel sa málokedy v kritickej reflexii označovali a hodnotili ako romantickí. Väčšinou sa pre ich označenie a klasifikáciu používali výrazy zdôrazňujúce ich úsilie o divadelný a operný realizmus. To znamená, že pokusy vykresliť hudobnými prostriedkami exotické prostredie čo najautentickejšie slúžilo z vtedajšieho hľadiska na realistické vykreslenie detailov. Romantický mohol byť napríklad príbeh lásky reprezentantov dvoch odlišných kultúr. Ale táto kapitola patrí skôr do opery druhej polovice devätnásteho storočia. V časoch Webera, Spontiniho, Spohra (*Jessonda*) nadobúdala ešte len základné kontúry.

Autor jednej z exotických opier začiatku devätnásteho storočia, český skladateľ Václav Jan Tomášek, o kompozícii svojej opery *Serafína* okrem iného hovorí: „Pri komponovaní tohto diela smerovalo moje úsilie k dôslednému vystihnútiu charakterov konajúcich osôb, k oživeniu situácie dramatickou pravdivosťou a k vyvarovaniu sa všetkým efektným výstrelkom pri inštrumentácii, aby som sa na tejto ceste osvedčil a zaslúžil si stať sa hlásateľom umenia. Pretože prvé dejstvo opery sa odohráva v Španielsku, druhé potom v Afrike, naskytla sa mi príležitosť precvičiť sa v rozlíšení národného prejavu, čo ma najväčšmi vzrušovalo. Mnohí neschvaľovali moju voľbu, pretože im v nej chýbala jednota miesta. Neuvažovali však, že opera, prenesená hudbou do romantického prostredia, nie je viazaná jednotou miesta ako dráma.“⁸⁰

Tomáškovu stanovisko, ktoré tento intelektuálne založený skladateľ vyslovil v roku 1846 a reflektoval v ňom estetické názory na kompozíciu opery okolo roku 1810 (*Serafína* mala premiéru v Stavovskom divadle v roku 1811), je z viacerých hľadísk významné. Odzrkadľuje sa v ňom estetický ideál rozlíšenia cudzokrajných hudobných špecifík pomocou kvalít hudobného myslenia tvorca (z Tomáškovej autobiografie a ďalších prameňov vieme, že nikdy neštudoval ani španielsku, ani africkú autentickú hudbu) a zároveň dochádza takmer k stotožneniu exotického a romantického. Je príznačné nielen pre Tomáška, ale pre takmer celé dejiny opery v devätnástom storočí.

Pre umenie devätnásteho storočia je napokon charakteristické, že samo seba iba málokedy klasifikuje ako romantické. Romantizmus sa v tomto storočí chápal v zmysle slávneho Goetheho výroku o klasickom a romantickom a takmer nikdy sa nepokladal za podstatný štýlový parameter, skôr ako parameter doplnkový, ozvlášťujúci. Pravdepodobne preto hovorí Tomášek o korektnom prístupe k inštrumentácii (bez výstrelkov). Aj v oblasti romantickej opery odohrávajúcej sa

⁸⁰ TOMÁŠEK, Václav Jan: Vlastní životopis. Praha: Topičova edice, 1941, s. 84.

v exotickom prostredí chcel zostať do značnej miery hudobným klasikom. Teda chcel tvoriť v súlade s normami a ideálmi hudobného klasicizmu.

Oblúba exotických námetov, najmä v oblasti tureckých, orientálnych, prípadne afrických prostredí, bola v stredoeurópskom prostredí pomerne veľká.

Je zaujímavé, že viacerí skladatelia v prvej tretine devätnásteho storočia operou s exotickým námetom debutovali: Tomášek v roku 1811 *Serafínou*, Lortzing v roku 1828 jednodejstvovou komickou operou *Ali Paša* (*Ali Pascha*). Podobne ako Weber aj Lortzing v tomto diele vytvára predstupeň svojich neskorších „nemeckých“ oper.

V talianskej kultúre sa v tomto čase kryštalizovali exotické prvky na dvoch typoch oper - na buffe a na opere serii, ktorá „prežila“ všetky reformy a ešte v prvej tretine devätnásteho storočia poskytla obecenstvu vynikajúce plody v dielach Rossiniho, Belliniho, Donizettiho a mladého Verdiho.

Komickú operu prvej tretiny devätnásteho storočia reprezentuje najvýraznejšie Rossini, jeho operné diela si získali obľubu vďaka decentnej komike a duchaplnému humoru a výrazuplnej melodike. V komických operách s exotickými prvkami (napríklad *Talianka v Alžíri*, *Turek v Taliansku*) by sme v hudobnom stvárnení ťažko hľadali odlišnosti od iných Rossiniho komických oper. Exotické črty im musela dodať predovšetkým scénická realizácia. Záležalo teda na kvalitách a koncepcii scénografického riešenia, aký rozmer dostali exotizmy diela vyjadrené v librete. To isté platí aj o Rossiniho vážnych operách, napríklad o *Mohamedovi II.* (*Maometto secondo*, 1822), odohrávajúcim sa v moslimskom prostredí, nastavujúcim však krivé zrkadlo pomerom v Taliansku. Viac než exotický duch vane touto operou spojenie virtuózneho spevu s talianskym patriotizmom. Aj v Rossiniho *Otellovi* (1816) ide viac než o vykreslenie konfliktu maurskej a európskej mentality o jednu z variácií na veľkú lásku končiacu smrťou a o možnosť vytvárať priestor pre virtuózný spev.

Rossini vo svojej hudobnej koncepcii hľadal také vyjadrenie, aby sa našiel priestor pre krásny spev a vokálnu virtuozitu. Je to príznačné pre všetky jeho opery, nielen komické. O tom, že súdobí scénografovia sa usilovali exotický rozmer Rossiniho opier kreovať s náležitou pozornosťou, svedčí okrem iného scénická koncepcia Alessandra Sanquirica k *Semiramis*, poslednej Rossiniho opere komponovanej v Taliansku a pre talianske divadlo. Premiéra tejto opery serie sa konala v divadle La Fenice 3. februára 1823. Sanquirico vykreslil scénograficky veľmi presvedčivo, priam so schinkelovskou proporcionalitou a prísnu symetriou starý mezopotámsky chrám. Z vyobrazenia dýcha nielen obdivuhodná šírka a objem priestoru, stavebný kamenný materiál (kvádre majú úctyhodnú veľkosť), ale aj mytologické a historické rozmery príbehu.

Postavy v typicky tureckých nohaviciach a s fezmi na hlave a v sukniciach do polovice lýtka sú farebne diferencované podľa sociálneho a cirkevného postavenia. Táto funkcia kostýmu smerujúca k zvýrazneniu hierarchických väzieb medzi postavami spolu so scénickou koncepciou podporuje zosilnenie výsledného mytologicko-exotického rozmeru diela, ktorý by sme zároveň len ťažko hľadali v Rossiniho hudbe. Okrem jemného a silne štylizovaného náznaku mezopotámskej hudby v predohre k opere, ktorá podobne ako tradičná mezopotámska hudba využíva na zdôraznenie stereotypnej rytmickej pulzácie bubon, v starej mezopotámskej hudobnej kultúre značne rozšírený a uplatňujúci sa predovšetkým v hudobnej časti náboženských obradov, výraznejšiu charakterizáciu prostredia pomocou hudby v opere nenájdeme. V *Semiramis* napokon nájdeme nielen exotické, ale aj obľúbené, ba aj módne čarovné a strašidelné scény. Rossiniho životopisec Fraccaroli vo svojej monografii hovorí o sugestivite scény v kobke, keď sa zjaví príznak mŕtveho kráľa. Tento výjav pôsobil na premiérové obecenstvo s priam elektrizujúcou silou.⁸¹

⁸¹ bližšie o tom: FRACCAROLI, Arnaldo: Rossini. Verona: 1941, s. 206.

Približne v tom čase, keď Lortzing debutuje ako operný skladateľ v Münsteri *Ali pašom* (*Ali Pascha*, 1828), zažiarí na talianskom opernom nebi nová hviezda - Vincenzo Bellini. Aj uňho sa môžeme stretnúť s exotizmami (v opere *Zaira*, *Pirát* a ďalšie), nie sú však prvoradé z hľadiska myšlienkového a umeleckého vyznenia diela. Ich vzťah k štruktúre umeleckého zobrazenia, ktorú Bellini uplatňuje, je podobný ako u Rossiniho.

V Belliniho opernej koncepcii sa stretáva snaha vytvoriť belkantovú operu s veľmi výraznými typmi postáv (najmä ženských hrdiniek), exotizmus, podobne ako napríklad historizmus alebo zobrazenie zvláštnych, pre romantizmus príznačných stavov mysle (napríklad somnambulizmus), vystupujú v Belliniho diele ako ozvláštnenie, ktoré sa len výnimočne dotkne hudobnej koncepcie.

Takisto tretí najvýznamnejší predstaviteľ talianskej predverdiovskej opery, Gaetano Donizetti, sa vo svojej tvorbe sústredil buď na historické, alebo na komické námety. Exotizmus, s výnimkou náznakov v opere *Don Sebastián, kráľ Portugalska* (*Don Sébastien, roi de Portugal*, 1843), ktorá reprezentuje veľkú operu vo francúzskom štýle, v jeho diele nájdeme v obmedzenej miere.

V prvých decéniách devätnásteho storočia by sme takisto viac-menej výnimočne hľadali exotizmus vo francúzskej opere. Napoleonské vojny a obdobie nasledujúce po nich bolo natoľko spoločensky a politicky významné, že v námetovej sfére francúzskej opery dominovali námety korešpondujúce s rozjatrenou dobovou atmosférou. Exotizmy majúce charakter čohosi výnimočného, atraktívneho, exkluzívneho sú v tomto období zriedkavé. Výstižne sa o tom vyjadril Alfred Einstein: „Meštiacka éra, ktorá vystriedala napoleonské vojny, hľadala v umení náhradu za heroické zážitky.“⁸²

Z troch hlavných operných národných škôl prvej tretiny devätnásteho storočia sa exotizmy intenzívnejšie objavujú v

⁸² EINSTEIN, Alfred: Hudba v období romantizmu. Do slovenčiny preložil Otakar Kořínek. Bratislava: Opus, 1989, s. 61.

nemeckej opere - a to v súvislostiach vzťahujúcich sa väčšmi na vývin nemeckej opery než na fenomén exotizmu v umení ako takého. Táto situácia súvisí bezprostredne s problematikou vývinu jednotlivých národných opier a s jeho spoločensko-politickým pozadím.

V nemeckej opernej tradícii možno pozorovať priamu organickú a vývinovo logickú líniu idúcu od typicky klasicistických opier a singspielov s tureckou (alebo aj inou) exotickou atmosférou (napr. v Mozartovom *Únose zo serailu*) až k dielam pripravujúcim pôdu Richardovi Wagnerovi. Jednou z nich - a možno ju pokladať za typickú pre nemecké hudobné myslenie - je Spohrova *Jessonda* (1823). Vznikla na text Eduarda Heinricha Geheho podľa tragédie *La Veuve de Malabar* z roku 1770 od Antoina Mariu Lemierreho. Spohr a jeho libretista zasadili dej opery do Indie v šestnástom storočí. Štýlovo *Jessonda* súvisí s inými nemeckými operami s exotickou tematikou, ktoré vznikli na začiatku devätnásteho storočia alebo na konci osemnásteho storočia (Winter: *Prerušená obeťná slávnosť* - *Das unterbrochene Opferfest*, 1796; Medertisch-Winter: *Babylónske pyramídy* - *Babylons Pyramiden*, 1797; Spontini: *Fernand Cortez*, 1809).

Geheho libreto má aj slabšie stránky. Prejavujú sa v umeleckom zvládnutí motivácií konania niektorých hrdinov. Spohr si *Jessundu* neobyčajne vážil. Išlo o prvú nemeckú prekomponovanú operu, čo znamená, že *Jessonda* ako opera s exotickým (respektíve historicko-exotickým) námetom sa stala z kompozičného hľadiska predobrazom veľkých nemeckých hudobných drám, ktoré našli svoje vyvrcholenie v diele Richarda Wagnera, teda diel, ktoré oproti kozmopolitnému ideálu stavali umenie národné, hoci sa neskôr vykladali aj inak.

Z hľadiska scénografického predstavovala *Jessonda* veľký priestor na vykreslenie indických architektonických reálií. Zachoval sa scénický návrh k berlínskej premiére z roku 1825. Jeho autorom je nemecký architekt Carl Wilhelm Gropius. Tento dvorský maliar kulís navrhol pre indický brahmínsky chrám

riešenie, ktoré kombinovalo európsky klasicistický zmysel pre symetriu so snahou o monumentalitu, ktorá vo vývine európskej architektúry prišla k slovu po skončení napoleonských vojen, s prvkami, ktoré jednoznačne lokalizujú príbeh do Indie. Scéna, ktorá nesie všetky základné znaky schinkelovského prístupu k riešeniu scénografickej stránky opery, pôsobí z globálneho pohľadu, najmä vďaka uplatneniu prísnych symetrických postupov, organicky, celistvo a jednotne; pri pohľade na jednotlivé detaily a komponenty zistíme, že ide o konglomerát štýlovo značne vzdialených a na prvý pohľad nesúrodých prvkov, takže celkový dojem organickej jednoty je daný predovšetkým, ba výhradne intenzitou osobnostného vkladu scénického architekta, ktorý s úspechom esteticky a umelecky zvládol vzájomné prepojenie a skĺbenie rôznych štýlových, poetických a výtvarných rovín do celku vyjadrujúceho predstavu Európana o indickom posvätnom mieste.

Paralelne s tým, ako scénograf koncipoval scénu v európskom duchu, teda komunikujúcu s európskym vnímateľom, sa skladateľ usiloval vytvoriť hudobnú stránku opery v duchu, ktorý by bol v súlade s tradíciami a perцепčnými zákonitostami európskej opernej tvorby. Ani tu nenájdeme momenty, ktoré by intonačne výraznejšie zobrazovali indické prostredie. Spohr a jeho libretista - advokát a spisovateľ Gehe - vytvorili operu určenú európskemu vnímateľovi. Týka sa to nielen zobrazeného prostredia a základného konfliktu diela, ale aj jeho ideového vyznenia. Ide o pritakanie myšlienke šíriť kresťanstvo medzi „exotickými“ národmi, medzi pohanmi a modloslužobníkmi. Myšlienkový svet opery *Jessonda* tak súvisí s námetmi, ktoré prinášala opera seria v osemnástom storočí. *Jessonda* sa literárnou výstavbou výrazne neodlišuje od opier s exotickými námetmi napríklad Georga Friedricha Händela. Spôsob štrukturácie libreta, spôsob výstavby zápletky a jej rozuzlenie majú svoj literárny predobraz v normách, princípoch, ale aj konvenciách a manierach opery serie z osemnásteho storočia. Tomu zodpovedá aj idealizovaný pohľad na konflikt medzi Indmi a Európanmi.

Prví v opere vystupujú ako nositelia hrozného náboženského fanatizmu, druhí ako nositelia jemnejších, ľudskejších prístupov. Postrehol to už Philipp Spitta, ktorý *Jessonda* zo stránky dramatickej chápe ako čiastočne diletantskú. Spohrovi sa podľa Spittu podarilo vykreliť charaktery európskych konajúcich postáv, ale pre hudobné zobrazenie Indov „nemal Spohr už takú hudobnú predstavivosť a bohatosť“⁸³. Za vzor hudobného zobrazenia rôznych prostredí, vrátane orientálneho, pokladá Spitta Weberovho *Oberona*, v ktorom „stojí svet franských rytierov oproti orientálnemu bytiu - a tie obe zasa proti hemženiu nordických elfov“⁸⁴.

Hudobne Spohr v *Jessonde* navodzuje exotickú atmosféru iba na niektorých miestach. Napríklad v úvode predohry kladie (a nepochybne symbolicky) vedľa seba motivicky rozdielne svety Indov a Portugalcov. Predohra prináša quasi indickú chorálovú melódiu - a oproti nej pochodovú intonačnú vrstvu symbolizujúcu portugalských dobyvateľov.

Spohrovu *Jessonda* možno považovať za dielo uzatvárajúce vo vývine nemeckej opery s exotickými námetmi obdobie, ktorého počiatky siahajú ešte do druhej polovice osemnásteho storočia a ktoré reprezentujú komické aj vážne operné kompozície. Ak sledujeme vývin nemeckej opery s exotickými námetmi od *Únosu zo serailu* po *Jessonda* vidíme jednotnú, vývinovo logickú líniu, pre ktorú je charakteristické:

1. v literárnej stránke operného diela napojenie na staršie libretné konvencie a tvorivé postupy;
2. v hudbe zárodky kompozičného prístupu uplatňujúceho miestny kolorit, ktorý sa však v opere rozvinul až vo vrcholných dielach devätnásteho storočia (Meyerbeer, Bizet, Puccini); spolu so zobrazením miestneho koloritu jestvuje úsilie zaviesť vo vlastnom hudobnokultúrnom a divadelnom prostredí fenomén národnej opery, pri posudzovaní miestneho koloritu a všeobecných estetických princípov jeho uplatnenia v devätnástom storočí nezáleží na tom, či ide o hudobné

⁸³ SPITTA, Philipp: *Jessonda*. In: SPITTA, Philipp: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*. Berlin: Verlag von Gebrüder Paetel, 1892, s. 263.

intonácie symbolizujúce vlastný národ alebo intonácie, na základe ktorých sa charakterizuje cudzokrajné prostredie;

3. vo výtvarnej stránke snaha o realizmus kombinujúci poznatky zo štúdia cudzích, exotických kultúr so základnou východiskovou bázou, ktorú poskytujú historické dimenzie európskej architektúry v scénografii a európskej módy v kostýmovej tvorbe.

⁸⁴ SPITTA, Philipp: c. d.: s. 263.

Exotizmus v opere devätnásteho storočia

V dejinách opery sa stretávame s výraznou štýlovou zmenou okolo roku 1840 - 1850. Starý typ opery serie dožíva a vzniká nová operná koncepcia. Jej nositeľmi nie sú iba Richard Wagner a Giuseppe Verdi, ale aj ďalší autori, reprezentujúci rôzne operné poetiky a koncepcie. Dnes už, žiaľ, čiastočne zabudnutý, ale vo svojej dobe výsostne aktuálny bol napríklad Meyerbeerov koncept opery.

K zmenám dochádza z hľadiska hudobného aj z hľadiska divadelného. Nový typ opery, kryštalizujúcej sa vo vymedzenom období, vyznačoval sa predovšetkým novými typmi konajúcich postáv. Sú menej štylizované, typovo menej vyhranené, v podstatne väčšej miere ide o výrazné individuality. Ich adekvátne a umelecky presvedčivé zobrazenie vyžadovalo okrem iného hudobné vyjadrenie naplnené novými, romantickými alebo psychologicko-realistickými výrazovými prostriedkami.

Nová operná poetika a nové hudobnodramatické riešenia prinášajú aj predpoklady pre uplatnenie exotických prvkov v opere. Alfred Einstein, znalec dejín hudby devätnásteho storočia, hovorí v tejto súvislosti o „univerzálnosti v národnom rámci“⁸⁵.

Ako veľmi dôležitá sa v dejinách opery devätnásteho storočia ukazuje koncepcia hudobnodramatickej postavy. Práve tu, pravda, pod vplyvom najvýraznejších diel osemnásteho storočia, napríklad Mozartovho *Dona Giovanniho*, sa rodí a najvýraznejšie uplatňuje ideál „plastickej“, „trojrozmernej“, psychologicky výrazne vykreslenej opernej postavy. Tým sa opera devätnásteho storočia výrazne odlišuje od predchádzajúcich operných typov.

Pre uplatnenie kresby postáv z iných kultúrnych okruhov sa rozvíjajú nové štýlové možnosti. Hudobnodramatická postava má širší kontext než iba ten, ktorý je daný operou.

Súvislosti hudobnodramatických postáv so širším tvorivým zázemím, jednak umeleckým (podstatný je napríklad vplyv literatúry na koncepciu operných postáv), jednak spoločenským, daným rozširujúcou sa skúsenosťou ľudstva, sa v opere devätnásteho storočia prejavili pomerne výrazne.

V rámci štruktúry postáv a ich vzťahov sa ukazuje ako dôležitá vyváženosť koncepcie zdôrazňujúcej všeobecné a zvláštne črty postáv. Práve tu hľadiska sa v opere devätnásteho storočia, predovšetkým v romantickej opere, rozširuje priestor na uplatnenie vzťahu postáv z domácej kultúry a postáv z iných kultúrnych okruhov, vrátane exotických.

Základné impulzy z opery vrcholného klasicizmu a raného romantizmu v stvárnení exotických tém sa v opere devätnásteho storočia v prvej generačnej vrstve romantických tvorcov najvýraznejšie a najcelistvejšie prejavili v diele Giacoma Meyerbeera, predovšetkým v jeho poslednej opere *Afričanka* (*L'Africaine*, 1865). Aj Meyerbeer mal svojich predchodcov, predovšetkým vo francúzskej opernej tradícii. Exotizmy boli vo francúzskej opere devätnásteho storočia obľúbené a súviseli s celkovou koncepciou veľkej opery, ktorej korene možno vidieť už v tragédie lyrique, v ktorej sa spev, inštrumentálna hudba a tanec striedajú v dômyselne koncipovanom slede a ich účinok umocňuje nákladná výprava.

Aj keď exotizmy neboli dominantnou črtou vo francúzskej opere prvej tretiny devätnásteho storočia, nájdeme v nej niekoľko pozoruhodných diel. Predovšetkým Auberova opera *Boh a bajadéra* (*Le Dieu et la bayadère*, 1830) prináša obľúbené spojenie romantického námetu v exoticky kolorovanom prostredí. O zhudobnení tohto námetu v roku 1829 uvažoval aj Meyerbeer. Auber nadväzuje na starší typ opéra-ballet. V jeho diele vystupujú aj tanečné postavy Zoloé a Fatmé, ktoré predvádzajú indické tance. Aj zasadenie deja opery do dvoch exotických prostredí (Kašmír, India) je v súlade s dobovými

⁸⁵ EINSTEIN, Alfred: Hudba v období romantizmu. Do slovenčiny preložil Otakar Kořínek. Bratislava: Opus, 1989, s. 74 - 88.

opernými konvenciami v striedaní prostredí jednotlivých dejstiev romantickej opery.

Rôznorodosť, exkluzivita a pitoresknosť alebo romantickosť prostredí a ich kontrasty v rámci opery ako celku boli v tom čase najmä pastvou pre oči. Neskôr, od druhej polovice devätnásteho storočia, sa prostredie a charakter a typ cudzokrajnej postavy stávajú dramaturgicky významnejšími, odvíja sa od nich vnútorný dramatický konflikt. V úctyhodnom veku osemdesiatich rokov Auber reagoval na módne exotické námety a na orientálne farby, ktoré do opery vniesol Félicien David, operou *Čerkeska* (*La Circasienne*, 1861).

Kresbu exotickej atmosféry podporuje vo francúzskej opere devätnásteho storočia aj technika živých obrazov - tableau. Stretneme sa s ňou už v dielach Spontiniho, ale vrcholí až u Meyerbeera, používali ju aj ďalší tvorcovia, napríklad Berlioz v opere *Trójanica* (*Les Troyens*, 1863).

Techniku živých obrazov spojil s kompozičnými a štýlovými prostriedkami opéry comique v dielach *Perla z Brazílie* (*La perle du Brésil*, 1851) a *Lalla Roukh* (1862) Félicien David. V *Perle z Brazílie* skomponoval dokonca áriu reagujúcu na podnety spevu exotického vtáctva. Spojil ju však viac než s esenciálnym hudobným pohľadom na vtáči spev (v dvadsiatom storočí tento krok azda najvýraznejšie urobil Olivier Messiaen) so speváckou virtuozitou a romantickou štylizáciou. V záverečnom tableau, ktoré prináša rozuzlenie zápletky opery a odohráva sa v brazílskom pralese, inscenátori z roku 1858 v Théâtre-Lyrique v Paríži pracovali dokonca s cudzokrajnými zvieratami. K atmosfére brazílskeho prostredia sa David približuje aj jednoduchými melódiami, použitím ostinata a organového bodu v orchestrálnom sprievode a prostou harmóniou.

Podobne postupoval aj Bizet v *Lovcoch perál* (*Les Pêcheurs de perles*, 1863). Autenticita prostredia Cejlónu sa evokuje skôr scénografickými než hudobnými prostriedkami. Exotizmus v hudobnom stvárnení symbolizuje originálna lyrická

konceptie, prostota a jednoduchosť melódií a decentný priebeh harmonických vzťahov.

Zobrazením miestneho koloritu Orientu sa kompozične priblížil Meyerbeerovej *Afričanke* aj Charles Gounod v *Kráľovnej zo Sáby* (*La Reine de Saba*, 1862), komponovanej trinásť rokov pred Goldmarkom. V magicko-rozprávkovom opernom príbehu sa stretneme s orientalizmami, jemne a citlivo zakomponovanými do štruktúry romantickej hudobnej reči.

Paralelne s Meyerbeerom sa priklonil k technike živých obrazov aj Berlioz, ktorý sa v *Trójanoch* pokúsil vrátiť k tradičnému antickému námetu v tradičnej päťdejtvovej opere v romanticky psychologickéj a empatickej koncepcii.

Vo francúzskej opernej tradícii devätnásteho storočia má veľký význam spoločenská a politická funkcia opery. Georg Knepler konštatuje, že „Boieldieuove opery, Auberove opery aj diela veľkej opery, ktoré predstavujú tri hlavné operné typy, reagujú na udalosti politického a kultúrneho života“⁸⁶. S tým súvisí aj otázka etického pôsobenia umeleckého diela a jeho aktualizácie pre súčasných vnímateľov.

Práve operná koncepcia Meyerbeera, v námetovej oblasti zdôrazňujúca konflikt medzi protestantami a katolíkmi, roľníkmi a šľachtou, kolonizátormi a otrokmi, predstavuje v štyridsiatych až šesťdesiatych rokoch devätnásteho storočia umelecky najprecíznejšiu reakciu na širšie než iba „čisto“ literárne zázemie opery. Uvedomovali si to už Meyerbeerovi súčasníci. Hudobný historik Franz Brendel prináša v roku 1851 túto charakteristiku: „Meyerbeer je zrkadlo súčasnosti, ale nie vo vysokom, básnickom zmysle, nie v hamletovskom duchu, ale vo vlastnom, doslovnom zmysle, reflektuje všetko, čo sa deje okolo neho, všetky javy s ich nedostatkami a neduhmi, ku ktorým iní pristupujú ľahostajne.“⁸⁷

Táto etická a aktuálna kritická spoločenská tendencia u Meyerbeera znamená, že z francúzskej opernej tradície

⁸⁶ KNEPLER, Georg: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Berlin: Henschelverlag, 1961, zv. 1, s. 281.

⁸⁷ BRENDL, Franz: Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Leipzig: 1860 (3. vydanie), s. 445.

zdôrazňuje práve tie momenty, ktoré prekračujú tendenciu chápať operu ako čistú zábavu a priestor na privádzanie divákov do úžasu. K týmto momentom patril aj exotizmus vo forme kresby prostredia a koloritu alebo podnetu na nezvyčajné scénografické stvárnenie.

Meyerbeer chcel burcovať k dobru, spravodlivosti a tolerancii. Aj Hugo Riemann necelých štyridsať rokov po Meyerbeerovej smrti vidí hlavný rozdiel v ideovom vyznení diel Rossiniho, Spontiniho a Meyerbeera v tom, že iba posledný z nich „viedol operné publikum k vyšším duchovným pôžitkom“⁸⁸. Táto snaha sa týka aj skĺbenia duchovného a aktuálne kritického rozmeru umeleckého diela s parametrami jeho vonkajšieho pôsobenia. Prípad, v ktorom hrá významnú úlohu exotizmus, predstavuje posledná Meyerbeerova opera - *Afričanka*.

V histórii nešťastnej lásky ľudí z rozličných kontinentov je zaujímavý sociálne-hierarchický moment: cudzokrajná otrokyňa je príslušníčkou kráľovského rodu, Vasco da Gamma „iba“ námorník, moreplavec. Príslušník menšiny, v Meyerbeerových operách často zatracovaný, pokladaný za ľudsky menejcenného alebo za kacíra, stojí eticky vyššie než hrdina reprezentujúci „nadradenú“ bielu rasu a európsky svet kolonializmu. Tento symbolický moment sa odvíja od operného exotizmu, ale symbolizuje podstatnú črtu Meyerbeerovho chápania človeka, ľudských hodnôt a morálnych princípov.

V tejto opere ide o exotiku mora a vzdialených krajín až v ďalších plánoch. Na prvom mieste stojí idea tolerancie, schopnosť ľudí komunikovať bez rasových a náboženských predsudkov. Tieto myšlienky sú príznačné pre všetky Meyerbeerove vrcholné operné diela, nielen pre *Afričanku*, prinášajúcu okrem iných aj exotické významové vrstvy.

Idea tolerancie, ktorá prekračuje čiastkové a funkčné významové vrstvy opery, ku ktorým patrí v prípade *Afričanky*

⁸⁸ RIEMANN, Hugo: Geschichte der Musik seit Beethoven (1800 - 1900) Berlin - Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1901, s. 342.

aj exotizmus, sa chápe ako cnosť aj ako základ humánneho myslenia.

V komplikovanej situácii človeka vo svete znamená predovšetkým toleranciu voči odlišnosti iného. Až filozofia dvadsiateho storočia prišla s myšlienkou, že morálna úloha tolerancie je úlohou každého človeka.⁸⁹ Meyerbeer akoby tento filozofický a morálny postoj anticipoval. Práve *Afričanka* predstavuje tyraniu funkcií v spoločenskej hierarchii a štruktúre ako tyranii systému, do ktorého sú hrdinovia začlenení alebo násilne vtlačení, a tým zároveň nútení sa s ním identifikovať, prijať jeho obmedzenosť a prispôbiť sa jej.

Meyerbeer zámerne volí historické témy, aby ukázal, že táto myšlienka je aktuálna nielen v jeho svete, ale v každom svete. Menia sa iba okolnosti, v ktorých sa idea tolerancie (alebo jej opak) uskutočňuje. Exotizmus prostredia aj hlavných hrdinov je nosným dramatickým prvkom. Práve symbolika smrti Seliky a Neluska v závere, ich dobrovoľný odchod zo života, ich sebaobetovanie v prospech života a lásky Európanov pôsobí v opere ako jeden z najsilnejších dramatických a etických momentov. Exotický strom (manzanilla), pod ktorým zomierajú, symbolizuje spor romantickej slasti a bolesti. Exotický strom ako operná rekvizita smeruje k významom, ktoré nadobúda v Händelovom *Xerxovi* (meditácia v jeho tieni, navodzujúca atmosféru a duchovný rozmer stáby Epikurovej záhrady), u Meyerbeera je tento moment slasti a rozkoše spojený s omamným prechodom zo stavu bytia do stavu nebytia.

Nemenej dôležitý je vzťah k exotickej prírode. Formuje človeka silnejšie a iniciuje zmeny v sebauvedomovaní. Ideál harmónie človeka s prírodou nadobudol výraznosť a apelatívnosť práve v epoche romantizmu a vzťahuje sa aj na romantickú operu. Niektorí operní autori ho špeciálne akcentovali. Industrializácia a jej dosah na európskeho

⁸⁹ bližšie o tom: GADAMER, Hans-Georg: Idea tolerance 1782 - 1982. In: Gadamer, H.-G.: Člověk a řeč. Do češtiny přeložili Jan Sokol a Jakub Čapek. Usporiadal Jan Sokol. Praha: Oikymen, 1999, s. 71 - 82.

človeka sa už v druhej polovici devätnásteho storočia pociťovali ako niečo, čo nevyhnutne potrebuje korekcie. Jednou z nich bol únik do prírody, vrátane exotického čara a tajuplnosti. Reprezentuje jednu z možností, hoci niekedy až príliš ideálnu, ba sentimentálnu, vyrovnávania sa s novými existenciálnymi problémami moderného človeka.⁹⁰

Symbolika exotickej prírody ako miesta úniku, poskytujúceho hrdinom rozkoš a slasť, ale aj radikálny únik od životných problémov, má v romantizme významné miesto. Exotizmus v hudobnom, libretovom aj scénickom stvárnení na jednej strane smeruje k hedonizmu. Zároveň sa však od slasti a rozkoše ako cieľov života odkláňa alebo ich ideovým vyústením operného príbehu prekračuje a smeruje k exotizmu ako iniciácii humanity a etického prístupu, reprezentujúcich vyššiu sféru, v ktorej exotizmus nemožno analyzovať ako izolovaný jav. Vystupuje v organickej jednote s vyššími zobrazovacími systémami, na ktorých sa zakladá významový svet opery. Podobný vývoj platí aj pre koncepciu exotickej postavy. Prekračuje hranice ozvláštnenia a smeruje k symbolickému nastavenému krivému zrkadlu európskej spoločnosti a európskej mentalite. Najväčšie cudzokrajné postavy v opere devätnásteho storočia ukazujú Európanom, ako žiť v súlade so zákonom etiky, ako v živote pristupovať k láske, rozkoši, ale aj bolesti a smrti.

Nielen dvaja konkrétni ľudia, Vasco da Gama a Inez, ale symbolicky Európa ako taká môže vďačiť cudzím národom za svoju civilizačnú úroveň, za hlbšiu kultúrnu dimenziu, v ktorej sa spája duchovný, kultúrny a etický rozmer. Svet cudzích krajín a ich krásy, ktoré sú v *Afričanke* vykreslené efektným spôsobom nielen s pomocou techniky miestneho koloritu, ale napokon aj v árii, reflektujúcej krásu krajiny, nie sú iba dôležitým nosným prostriedkom ozvláštnenia. Od neho sa odvíja a v hierarchii významových vrstiev opery dramaturgicky nadobúda podstatný význam konflikt, prinášajúci metaforu nielen o láske dvoch ľudí rôznej rasy, ale aj jej

⁹⁰ bližšie o tom: VIETTA, Silvio: Die vollendete Speculation führt zur

historickú, civilizačnú a kultúrnu dimenziu. Toto prepojenie techniky miestneho koloritu s hlbšími významovými vrstvami opery je u Meyerbeera jeden z najpozoruhodnejších prostriedkov dramaturgickej výstavby a vnútornej organickej korešpondencie jej prvkov. Exotické sa u Meyerbeera spája s historickým, etickým a sociálnym posolstvom. Dôležitý historický rozmer majú takmer všetky predchádzajúce opery, hlavne *Hugenoti* (*Les Huguenots*, 1836) a *Prorok* (*Le prophète*, 1848).

Dôraz na zobrazenie porobených konštatuje aj Meyerbeerov životopisec Heinz Becker: „Inez, hoci je Portugalka, je poňatá oproti dravému timbru Seliky ako disciplinovaný, plavovlasý soprán, ako Elsa, ktorá napokon zostáva nevýrazná a uspokojí sa s Vaskovým od základu slabošským charakterom. Aj v tomto diele sa prejavuje Meyerbeerova zvláštnosť, že náprotivok vlastného páru víťazov tvorí kontrastnejšie, ľudskejšie, plastickejšie. V Selike možno vidieť pokračovateľku ušľachtilého divocha a orientálca osemnásteho storočia; /.../ Meyerbeer v období kolonializmu zaostruje pohľad Európana na ľudskú dôstojnosť tých, čo sú ovládnutí.“⁹¹

Exotizmus v *Afričanke* nevystupuje iba v najvyšších dramatických a etických dimenziách, ale aj ako pôsobivý efekt. Stroskotanie lode a zabíjanie námorníkov domorodcami v treťom dejstve patrí k druhej rovine uplatnenia exotických prvkov. Z piatich dejstiev opery sa tri odohrávajú v prostredí s exotickou atmosférou. To náležite zdôraznila scénografia pri premiérovom uvedení *Afričanky*. V treťom dejstve sa javisko zmenilo na palubu obrovského zámorského korábu, štvrté dejstvo malo kulisy zobrazujúce chrám cudzokrajného božstva, v poslednom dejstve na javisku dominoval exotický strom, ktorého jedovatá vôňa prináša hrdinom smrť. Tieto scénografické návrhy sa vo svojej dobe stali natoľko populárnymi, že ich uverejňovali viaceré ilustrované časopisy.

Natur zurück. Natur und Ästhetik. Leipzig: Reclam, 1995, s. 168 a inde.

⁹¹ BECKER, Heinz: Giacomo Meyerbeer. Do češtiny preložil Milan Pospíšil. Praha: Academia, 1996, s. 134.

Porovnanie dramaturgie a motivácií konajúcich osôb v *Afričanke* a napríklad v o dvadsať rokov mladšej Delibesovej opere *Lakmé* (1883) ukáže, že hoci Delibes mal v Meyerbeerovej poslednej opere nepochybne predobraz pri svojej práci, *Lakmé* je predovšetkým exotickou idylou, bez silnejších psychologických motivácií zobrazených konfliktov. Exotizmus v *Lakmé* vystupuje ako apartná šou. Delibesova vokálna virtuoza je spätá s hudobným zobrazením intonácií cudzích národov, ktoré však len jemne ozvlášťujú európsku hudobnú faktúru. Vo využití exotických tónin a rytmických obrátov sa nedostal ďalej než David v tridsiatych rokoch. Podoby indických rytmov mohlo vtedajšie európske hudobné myslenie prijať len v náznaku a silnej štylizácii. A tak zostane *Lakmé* ako príklad exotizmu a exkluzivity, ktorých hlavným cieľom je priniesť opernému publiku prekvapivé a nové momenty. Vo svojej dobe mala *Lakmé* takmer rovnaký úspech ako *Carmen*, čo potvrdzuje, že Delibes svoj zámer voči súčasnosti naplnil.

V kompozícii historickej opery s významným exotickým rozmerom azda najväčšmi Meyerbeer anticipuje Verdiho, konkrétne dramaturgickú koncepciu *Aidy*. Meyerbeer pozorne sledoval Verdiho tvorbu v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch, neskôr sám vo svojej tvorbe niektoré z Verdiho kompozičných podnetov uplatnil, najmä v oblasti kantability.⁹² O generáciu mladší Verdi sa azda najsilnejšie inšpiroval pri kompozícii *Aidy* práve *Afričankou*.

Vplyv *Afričanky* a Meyerbeerovej opernej koncepcie, aj v uplatnení exotizmov, sa prejavil u Jula Masseneta. Prvá opera, ktorou dosiahol výraznejší úspech, mala exotický námet. *Kráľ z Lahore* (*Le Roi de Lahore*, 1877) spája exotické prostredie s historickou udalosťou – inváziou mohamedánov do Indie. Norbert Miller nehodnotí Massenetov príklon k exotizmom len ako orchestrálny kolorit, ale skôr ako

⁹² Na túto skutočnosť upozorňuje aj autor hesla „Meyerbeer: L'Áfricaine“ Sieghart Döhring. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheatres in 8 Bänden. Oper. Operette. Musical. Ballett. München – Zürich: Piper, zv. 4., 1991, s. 159 – 166.

podstatný prvok autorovej dramatickej koncepcie.⁹³ Už v tejto opere nájdeme citáty orientálnej hudby, s ktorými skladateľ pracuje prostriedkami romantickej štylizácie.

V striedaní kontrastných obrazov a v úsilí vyvážiť kantabilitu a virtuoziu s dramatickým a psychologickým účinkom hudby sa Massenet približuje Meyerbeerovi. Miller v tejto súvislosti uvádza *Afričanku*, ktorá do istej miery bola inšpiračným zdrojom *Kráľa z Lahore*.⁹⁴

Rok po premiére *Kráľa z Lahore* sa v Paríži konala svetová výstava, na ktorej prezentoval autentickú orientálnu hudbu tuniský súbor, hrajúci na originálnych nástrojoch. Vystúpenia sa konali v priestoroch orientálnej kaviarne, ktorá maximálne pripomínala tuniskú architektúru. Európske publikum však tejto hudbe nerozumelo. Práve iba tónmi znázornený zvukový miestny kolorit patrila k najcennejšiemu, čo sa dalo z hľadiska recepcie pre európsku hudbu z tohto podnetu vyťažiť. Tieto melodické a rytmické intonácie však podliehali princípom štylizácie folklórneho materiálu romantickej a neskororomantickej hudby. Esenciálne podnety z orientálnej hudby vyťažili až impresionisti - Debussy a Ravel.

Neskôr spája Massenet výrazové, tektonické a formové podnety z veľkej opery a z opery lyrique s veristickým spôsobom zobrazenia. Nikdy sa však neuchýlil k poetike verizmu v zobrazení „obyčajných ľudí“ a krvavých činov motivovaných prudkými, nekontrolovanými vášňami. Exotické s historickým spojil vo svojom vrcholnom diele *Thaïs* (1894), príbehu o polepšenej kurtizáne, odohrávajúcom sa v Egypte v štvrtom storočí pred naším letopočtom.

Nový tematický záber sa odráža aj vo frekvencii exotických námetov. U vrcholných predstaviteľov opery devätnásteho storočia, u Wagnera a Verdiho, nenájdeme veľa exotizmov.

⁹³ MILLER, Norbert: heslo Lassenet: Le Roi de Lahore“. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheatres in 8 Bänden. Oper. Operette. Musical. Ballett. München - Zürich: Piper, zv. 4, 1991, s. 735.

⁹⁴ MILLER, Norbert: c. d., s. 737.

Wagner prichádza s exotikou mora, ktorá má diferencovanú podobu v *Blúdiacom Holandʻanovi* (*Der fliegende Holländer*, 1843) a v *Tristanovi a Isolde* (*Tristan und Isolde*, 1865). Ani v jednom prípade neide o exotiku vzdialených, cudzích krajín, ale o obrazotvornosť Európana, ktorú nekonečnosť, tajuplnosť a mystickosť mora provokuje a vyvoláva v nej fantastické, niekedy hrôzostrašné obrazy. Od najstarších čias desila námorníkov myšlienka na smrť na mori, na smrť bez rozlúčenia s blízkymi. Znalec vzťahu Európy a more, francúzsky historik Michel Mollat de Jourdin sa o tejto problematike vyjadruje: „Boleť v srdciach však zostávala dlho živá, pretože podľa dobovej mienky boli duše nepochovaných zomrelých odsúdené na večné blúdenie. Ich bedákanie sa ozývalo vo zvuku vetra a v krikú vtákov. Najhoršiu úzkosť prežívali pozostalí z obavy, že sa telo stroskotanca až do konca vekov nenájde na vzkriesenie v deň posledného súdu.“⁹⁵

Z tejto tajupľnej atmosféry, v ktorej exotické je len jedným z komponentov tajupľného, mysteriózneho príbehu, vyrastá poetika *Blúdiaceho Holandʻana*, v ktorom však Wagner mysticko-tajupľnú východiskovú situáciu spája s obrazom heroického tónu nekonečnej veľkosti mora a jeho nespútanosti. V *Tristanovi a Isolde* zasa využíva bohaté inšpiračné zázemie zo severskej námornej mytológie. Ani o jednej z týchto opier by sme nemohli povedať, že výrazne nastoľuje exotickú atmosféru, že vo svojej hudbe a v divadelných parametroch výrazne akcentuje exotizmus. Wagner o exotickom opernom námete uvažoval iba vo svojich kompozičných začiatkoch. V rokoch 1842 a 1843 pracoval na librete opery *Saracénka* (*Die Sarazenin*), ktorá mala byť historicko-exotickou operou, pravdepodobne štýlovo blízko *Rienzimu*. Libreto opery vyšlo v roku 1889 v časopise *Bayreuther Blätter*.

Podľa Wagnerovho životopisca Juliusa Kappa autora od zhudobnenia libreta *Saracénky* odhovorila slávna sopranistka Wilhelmine Schröderová-Devrientová, prvá predstaviteľka

⁹⁵ JOURDIN, Michel Mollat du: *Evropa a moře*. Do češtiny preložila Alena Lhotová. Bratislava: Archa, 1994, s. 236 - 237.

Adriana v *Rienzi* (*Rienzi, der letzte der Tribunen*, 1842) a Senty v *Blúdiacom Holand'anovi*. Námet z oblasti starých ság slávnú speváčku nezaujal – a Wagnerovi záležalo na tom, aby stelesnila ďalšiu postavu v jeho novej opere.⁹⁶

Drobné exotické črty sa objavajú aj v ďalších Wagnerových operách. Napríklad v prvom dejstve *Parsifala* sa Kundry vracia z Arábie a priváza zázračný cudzokrajný balzam. V súvislosti s niektorými Wagnerovými operami možno hovoriť skôr o inšpirácii orientálnou filozofiou. Wagner napríklad veril, že *Parsifal* má svoj etymologický základ v perzštine. *Parsifal* mohol mať exotické prvky zosilnené aj pomocou scénografických riešení jednotlivých dejstiev. Napríklad, pre svetovú premiéru v Beyreuthe (1882) pripravil scénický výtvarník Paul Joukowski Klingsorovu záhradu v druhom dejstve a jarnú krajinu, v ktorej žije Gurnemanz, ako pustovník s výraznými exotickými rastlinami a celkovým exotickým koloritom. Veľká sála hradu Grálu v treťom dejstve prináša zasa symbiózu európskej a orientálnej architektúry, takže môže ísť o kresťanský aj o orientálny chrám. Znalec poetiky mýtu Jeleazar Moisejevič Meletinskij nachádza paralely medzi *Parsifalom* a niektorými cudzokrajnými mýtmi. Motív hľadania a podrobenia skúškam je príznačný pre mnohé orientálne rozprávky a mýty.⁹⁷

Hoci Meletinskij prináša o Wagnerovi iba marginálne poznámky, prichádza nepriamo s vysvetlením, prečo sa u Wagnera stretneme s exotizmami v obmedzenej miere, respektíve ako s esenciálnou súčasťou mýtu: „Na rozdiel od romantikov nepozná Wagner rozprávkovosť; mýtus oddeľuje od histórie i od rozprávky, chápe ho bez akejkoľvek irónie /.../, dokonca pateticky, prijíma jeho extaticko-magické prvky so všetkou vážnosťou, teda nie ako hru. Na rozdiel od romantikov Wagner nepozná svetovú dichotómiu, kontrast všednej prózy a vysokého fantastična. Mýtus celkom ovládne dej a poskytuje mu

⁹⁶ bližšie o tom: KAPP, Julius: Richard Wagner. Eine Biographie. Berlin: Max Hesses Verlag, 1929, s. 52.

⁹⁷ MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič: Poetika mýtu. Do češtiny preložil Jaroslav Žák. Praha: Odeon, 1989, 364–365.

univerzálny básnický jazyk na vystihnutie všeobecne ľudských citov, večných kolízií medzi ľuďmi, metamorfóz prírody atď., na výraz vznešenej drámy rozohranej medzi prírodou a kultúrou, na výraz tragickosti ľudskej existencie v individuálnom i sociálnom ohľade."⁹⁸ V tejto koncepcii naozaj nezostáva miesto na zobrazenie rozdielu medzi domácim a cudzím, medzi túžbou po domove a tajomným volaním exotických krajín. Zdá sa, že Meletinskij, ktorý sa Wagnerom zaoberal iba z hľadiska svojej koncepcie vplyvu mýtu na umeleckú tvorbu, nepriamo naznačil dôvody, prečo u tvorcu hudobnej drámy nenájdeme pikantné či dráždivé exotizmy, také obľúbené takmer vo všetkých operných konceptoch devätnásteho storočia.

Tvorcov ovplyvnených Wagnerovou koncepciou hudobnej drámy a zároveň prinášajúcich exotické prvky nie je veľa. Najvýraznejšia umelecká osobnosť medzi nimi je Karl Goldmark. V opere *Kráľovná zo Sáby* (*Die Königin von Saba*, 1875) spojil wagnerovkú dramaturgiu s exotickým koloritom, ktorý je organickou súčasťou biblického príbehu. Najsilnejšie paralely medzi wagnerovskou koncepciou hudobnej drámy a Goldmarkovou operou možno nájsť pri porovnaní *Tannhäusera* a *Kráľovnej zo Sáby*. O tridsať rokov staršia Wagnerova opera ovplyvnila Goldmarkovo dramaturgické riešenie najmä vo výstupe v chráme v druhom dejstve a v lúboštnom výstupe v štvrtom dejstve. Goldmark sa však poučil aj z francúzskej veľkej opery, takže jeho dielo prináša efektnú zmes princípov francúzskej opery a Wagnerovej koncepcie hudobnej drámy. Zároveň prináša Goldmark dostatok priestoru na korešpondenciu medzi hudobným a scénickým pôsobením. Nádhera, efektnosť, atraktivita a dekoratívnosť sú v tejto opere rámcom, v ktorom ako jeden z dôležitých prvkov vystupuje exotizmus. Goldmark vedel spojiť zaujímavo wagnerovské deklamačné princípy s exotickým orientálnym koloritom - dokonca aj s návratom k predverdiovskému, sťaby belliniovskému belkantu. Čaro Orientu evokuje melodika a originálne zvukové farby, ktoré patria k najhodnotnejším hudobným zložkám opery.

⁹⁸ MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič: c. d.: s. 301.

Iný typ exotizmu, ktorý sa väčšinou spája s výraznou dramatickosťou a nemá v rámci štruktúry diela dominantné postavenie, ale dokresľuje väčšmi drámu než prostredie, prinášajú Straussove opery *Salome* (1905), *Elektra* (1909) a *Žena bez tieňa* (*Die Frau ohne Schatten*, 1919). Jeden z dobových znalcov Straussovej tvorby, vykladač kompozícií jeho prvého tvorivého obdobia, Oskar Bie, hovorí o troch tendenciách vtedajšej modernej hudby, ktoré výrazne ovplyvnili aj Straussa. Hoci každá vychádza z iných parametrov hudobného myslenia, v Straussovom diele sa prejavili v realtívnej jednote. Bie ich charakterizuje: „...prvá prináša cudzokrajný sujet, druhá smeruje k formám absolútnej hudby, tretia technickými prostriedkami hudobnej reči navodzuje zvukové čaro“⁹⁹. Uplatňujú sa aj v hudobnom stvárnení exotických prvkov, napríklad v *Salome* v Tanci siedmich závojov.

Ani Verdi, reprezentant ďalšieho, tretieho, výrazného typu dramaturgickej opernej koncepcie devätnásteho storočia, zameraný vo svojej tvorbe na veľké ľudské otázky, na zobrazenie silných a mimoriadnych osobností a ich vnútorných rozporov, neuplatnil vo svojej tvorbe výraznejšie exotický kolorit. Exotický rozmer by sme mohli hľadať u *Otella*, ktorý predstavuje pre devätnáste storočie typickú operu o láske a vzťahu dvoch ľudí z odlišných kultúr s tragickým vyústením.

Podstatne iný charakter má zasadenie deja *Maškarného plesu* do Južnej Ameriky, išlo o vonkajší prístup, čeliaci prípadnému cenzorskému zásahu. Ducha Južnej Ameriky alebo aspoň kolorit by sme v diele ťažko našli.

Prvky exotizmu, avšak nie výrazné, skôr latentné, sú už vo Verdiho ranných operách – napríklad v *Alzire* (1845) komponovanej podľa Voltairovej rovnomennej tragédie. Už tu sa sa stretne s konfliktom vychádzajúcim z rozdielných kultúrnych a náboženských hodnôt medzi postavami príbehu. Alzira v závere diela sa obracia k Zamorovi, ktorého rukou

⁹⁹ BIE, Oskar: *Moderne Musik und Richard Strauss*. Berlin: Bard Marquardt, b. d. v. (okolo 1906), s. 25

zomiera, a hovorí mu, že jej bohovia prikazujú, aby mu odpustila a aby ho ľutovala, zatiaľ čo jeho bohovia mu prikazujú vraždiť. Rein A. Zondergeld označuje toto Verdiho dielo ako „barokovú operu v romantickom preoblečení“¹⁰⁰, čo zodpovedá pomeru hudobných výrazových prostriedkov a výrazovosti dramatickej predlohy opery.

V ďalšej ranej opere - *Korzárovi* (*Il corsaro*, 1848) - predstavil v byronovskom duchu exotiku Egejského mora s pirátmi a ostrovov s orientálnym háremom. Záver opery s ukončením života hrdinu skokom do mora symbolizuje tajuplnú životodarnú aj smrtonosnú silu tohto živlu.

Exotiku, avšak nie ako apartnú, efektnú alebo samoučelnú opernú kulisu, Verdi funkčne uplatnil až vo svojich vrcholných operných opusoch - v *Aide* (1871) a v *Otellovi* (1887). V oboch prípadoch ide o vzťah cudzokrajnej postavy s výrazne odlišnou mentalitou a s výrazne odlišným kultúrnym zázemím od novej kultúry. Vyrovnávanie sa s ňou je motivované v oboch operách rôzne, avšak v oboch prípadoch zohráva kľúčovú úlohu láska k príslušníkovi (či príslušníčke) iného národa, inej kultúry. Sentimentalitu z tragických vyústení takého vzťahu však Verdi výrazne prekračuje - jednak psychologickým zobrazením, ktoré v rámci romantickej atmosféry prináša realistické prvky, jednak tým, že umeleckými prostriedkami nastoľuje hlbšie a závažnejšie otázky. Od oboch tragických príbehov sa odvíja predovšetkým základná otázka o dôležitosti tolerancie v živote človeka a v medziludských vzťahoch, idea, ktorú prinieslo už osemnásťte storočie vo všeobecne deklaratívnej polohe, avšak naplno ju vo vrcholných dielach umelecky zobrazilo až devätnásťte storočie. Aj tu má exotizmus ozvlášťujúcu rolu, avšak v podstatne inom, hlbšom kontexte. Od ozvláštnenia sa odvíja základný konflikt. Kolorit a jeho umelecké stvárnenie je súčasťou plastickej kresby hudobnodramatických postáv a prostredí, v ktorom žijú a konajú.

¹⁰⁰ ZONDERGELD, Rein A.: heslo „Verdi: Alzira“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheatres in 8 Bänden. Oper. Operette. Musical. Ballett. München - Zürich: Piper, zv. 6., 1997, s. 407.*

Tvar *Aidy* smeruje k výpravnej, veľkej opere. Jej dramaturgia sa vyznačuje precíznou konštrukciou, v ktorej zaujímavým a umelecky objavným spôsobom Verdi osciluje medzi zobrazením exotizmov a miestneho koloritu cudzokrajných prostredí a všeobecným konfliktom, jednak medzi dvoma národmi, jednak na príklade konkrétnych dvoch predstaviteľov týchto národov. Autor hesla „Verdi: Aida“ v Pipersovej encyklopédii Mathias Spohr kladie vznik *Aidy* z hľadiska vonkajších formálnych znakov do blízkosti francúzskej veľkej opery, ktorej najvýznamnejšie diela prenikali na talianske operné pódia od päťdesiatych rokov devätnásteho storočia.¹⁰¹ Spohr vidí nadväznosť dramaturgickej konštrukcie *Aidy* na Meyerbeerove vrcholné opery. Tomu zodpovedá i zobrazenie vzťahu dvoch osôb z rôznych náboženstiev, národov, kultúr, ktoré stojí v ťažiskových operách Meyerbeera takisto v popredí.

Exotizmus však nie je v *Aide* najpodstatnejšou črtou. Verdi sa v tejto opere orientoval na hudobné zobrazenie archetypálnych citových vzťahov (láska, žiarlivosť, vlastenectvo, zmysel pre povinnosť a podobne). Práve ich čisté zobrazenie na pozadí konkrétnych a konkrétne vykreslených udalostí spôsobuje mimoriadnu obľubu tejto opery. V súvislosti s *Aidou* možno hovoriť o dvoch druhoch exotizmu. Jeden súvisí s koloritom, s hudobným, ale aj scénickým zobrazením cudzokrajného historického prostredia, druhý súvisí s postavami a ich osobnostnou štruktúrou, danou kultúrnym zázemím národov, z ktorých pochádzajú. Tento exotizmus je menej transparentný, ale na druhej strane je v podstatnej miere nositeľom dramatického sporu, od ktorého sa odvíja základný konflikt opery.

Exotizmus *Aidy* teda nie je len otázkou možnosti stupňovania divadelného účinku, ale aj otázkou typológie postáv a tvarovania ich vzťahov. Tento exotizmus súvisí s hlbšou ľudskou dimenziou a je výrazom kritickej reflexie

¹⁰¹ SPOHR, Mathias: heslo „Verdi: Aida“. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheatres in 8 Bänden. Oper. Operette. Musical. Ballett. München -

apriórne negatívneho a často agresívneho vzťahu k príslušníkom iných národov, k ich kultúre a duchovnému rozmeru.

V *Otellovi* sa nestretneme s výraznými hudobnými exotizmami. Súvisí to nielen s prostredím, v ktorom sa dej opery odohráva. Okrem úvodných scén s morskou búrkou a víťazstvom nad Turkami sa Verdiho dramaturgia orientuje na existenciálny rozmer vzťahov podmienených chorobnou žiarlivosťou a na zobrazenie charakterov hlavných postáv. Ani Otellov pôvod a jeho maurská mentalita sa nestali Verdimu podnetom na hudobné uplatnenie exotizmov. Je to pochopiteľné, lebo Verdi chápe Otella ako človeka pochádzajúceho z barbarského prostredia, ale zušľachteného stykom s Európanmi. Preto sa v jeho hudobnej charakteristike neobjavujú exotické črty. Paradoxné je, že Európa, ktorá Otella pozdvihla a formovala na svoj kultúrny obraz, sa stáva aj príčinou jeho pádu (obrazne povedané, v postave Jaga). Ide teda o problém zobrazenia vzťahu „domáci - cudzí“, v ktorom hrá vykreslenie exotizmu iba doplnkovú charakterizačnú funkciu. Dominantný je európsky kultúrny zreteľ, pretože tá istá kultúra je príčinou Otellovho povznesenia aj jeho pádu. Je pochopiteľné, že Verdi sa v tomto prípade koncentroval na stvárnenie všeobecne ľudského aspektu problému. Vystihnutie Otellovho výrazného a pre mnohých nepochybne dráždivého zovňajšku je vecou výtvarnej stránky opernej inscenácie. Naum Berkovskij na margo tohto problému v súvislosti so Shakespearovou hrou hovorí: „Shakespeare odhaľuje hlboké barbarské vrstvy v renesančnej civilizácii. Vtedy, keď sa už Otello približuje vznešenému typu Európana, keď je pripravený celkom sa stotožniť so vzorom ideálneho človeka novej Európy, prichádza aj jeho trpký pád a práve Európa ho vráti späť k jeho pôvodnému chaosu.“¹⁰²

Verdiho smerovanie k vnútornému a vonkajšiemu oslobodeniu človeka je téma, ktorá nemôže zostať pri

Zürich: Piper, zv. 6., 1997, s. 481.

¹⁰² BERKOVSKIJ, Naum: Eseje o tragédii. Do češtiny preložila Eva Sgallová. Praha: Orbis, 1962, s. 57.

jednostrannej akcentácii jednej z výrazových alebo významových vrstiev operného diela. Exotizmus ako jedna z týchto vrstiev sa prejaví ako natoľko organický činiteľ spoluvytvárajúci dramatismus Otella, že sa dá ťažko vyčleniť ako jeden z relatívne samostatných a svojbytných komponentov. Jeho prepojenosť s ostatnými významovými vrstvami opery je silná, dramaticky a dramaturgicky nosná.

Exotizmy sa menej výrazne dotkli slovanských opier devätnásteho storočia. Zameranie skladateľských osobností na národnoemancipačný proces ovplyvnilo aj tematický záber opernej tvorby. Platí to predovšetkým o českej tvorbe, ale čiastočne aj o ruskej, hoci práve v nej nájdeme aj relevantné a umelecky hodnotné výnimky. Napríklad u Musorgského, ktorý v šesťdesiatych rokoch minulého storočia pracoval na opere *Salambo* podľa románovej predlohy Gustava Flauberta. Hoci opera zostala nedokončená, respektíve ju dokončili a uviedli len pred niekoľkými rokmi (koncertne v roku 1980, scénicky v roku 1983), má mimoriadny význam z hľadiska hodnotenia Musorgského operných sujetov. V *Salambo* ako jedinej opere sa Musorgskij orientoval na hudobné zobrazenie exotizmov, na zvukové efekty, ktoré by dokreslili atmosféru Kartága takmer štvrttisícrošie pred našim letopočtom. Spojenie historizmu, mytológie, rozprávky s exotizmom je typické aj pre iné ruské diela prinášajúce v devätnástom storočí exotický rozmer (Alexander Serov: *Judita*, 1863, Alexander Porfirievič Borodin: *Knieža Igor*, 1890 Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov: *Sadko*, 1898).

Borodin v opere *Knieža Igor* (*Kňjaz Igor*) spája exotizmus s historizmom. Vychádzajúc z orientálneho folkóru pokúsil sa umelecky rekonštruovať hudbu pohanských Polovcov. Tento nomádsky mongolský kmeň vystupuje v opere ako protipól ruskej kultúry. Borodin v zhudobnení zdôrazňuje odlišnosť sveta ruských bylin od sveta Polovcov. Práve orientálne výstupy patria v opere k najpôsobivejším. Populárne Polovecké tance žijú napokon i samostatným životom – na koncertných a baletných pódiumoch. V široko koncipovanom diele založenom na

kontraste epických a lyrických polôh hrajú orientalizmy funkciu koloritu prostredia. Patria k nim melodické arabesky, chromatismy, zaujímavé rytmické ozvláštnenia a podobne.

Sadko Rimského-Korskova nie je čisto exotickou operou. Jej základ je rozprávkový, ale túžba po ďalekých krajinách, zobrazenie Sadka ako večného pútnika, zobrazenie exotiky mora a morských hĺbok, ale aj cudzokrajného živlu, ktorý do opery vnášajú kupci, reprezentujúci vzdialené krajiny a národy, umocňuje práve komunikačnú vrstvu diela smerujúcu k exotizmu. Túto vrstvu podporuje aj orientálna melódika. Exotické prvky prináša i posledná Korsakovova opera *Zlatý kohútik* (*Zolotoj petušok*, 1909). Zvláštnosťou tejto opery je podobenstvo smerujúce do oblasti politickej a spoločenskej satiry spojené s exotizmom. V situácii po revolúcii v roku 1905 a po rusko-japonskej vojne začal Rimskij-Korskov komponovať operu, v ktorej pod rúškom rozprávkovosti, romantickosti, erotiky, bizarnosti, exotickej apartnosti a fantastickosti vyjadruje svoj opovrhlivý postoj k cárizmu. Súčasťou tohto postoja je i reflexia vzťahu medzi mocou a erotikou. 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. 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 nesputnanú 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 koncipovali na svoju dobu maximálne odvážne, bez ohľadu na konvencie a dobovú prudérnosť v erotických a sexuálnych otázkach. V niektorých zahraničných inscenáciách sa predstaviteľka

Šemachanskej cárovnej dokonca objavila na scéne polonahá, v kostýme pripomínajúcom orientálnu tanečnicu. Zaujímavú symboliku prináša už prvý výstup Šemachanskej cárovnej. Zjaví sa za briezdenia, čo môže spolu s jemnými hudobnými orientalizmami poukazovať na starú myšlienku o svetle prichádzajúcom z Východu.

V českej tvorbe sa s exotizmami stretáme až v operách generácií tvoriacich po Smetanovi a Dvořákovi. Exotické prvky (spolu s erotickými) prináša Fibich, napríklad v opere *Hedy* (1896), inšpirovanej spevmi eposu lorda Byrona *Don Juan*. Exotizmus je v tejto opere viac-menej vonkajším koloritom nešťastného vzťahu lásky, ktorý pravdepodobne bol obrazom Fibichovho vnútorného lúboštného rozpoltenia.

K exotizmom tendoval v opernej tvorbe aj Karel Bendl. V *Lejle* (1868) sa inšpiroval Meyerbeerom a Gounodom, neskôr zhudobnil rozprávkový námet z indického prostredia (*Indická princezná*, 1877). V deväťdesiatych rokoch reagoval na operný verizmus. V celkovom hodnotení ide však o druhoradý zjav v českej opernej tvorbe druhej polovice devätnásteho storočia.

Exotizmus sa v opere devätnásteho storočia prejavil s pomerne veľkou intenzitou. Od tvorcov ranoromantickej opery vedie priama vývinová línia k veľkým operným konceptom. Každý z nich pristupuje k exotizmom v opere inak.

Vo francúzskej opere devätnásteho storočia, predovšetkým u Meyerbeera, sú exotizmy jednak prvkom spoluformujúcim výpravnosť a nádheru veľkej opery, jednak prvkom formujúcim často základný dramatický konflikt opery. Jeho funkcia sa teda týka vonkajškových aj vnútorných dimenzií operného diela.

Na jednej strane vokálna virtuosita a hudobné zobrazenie exotických zvukových farieb, miestneho koloritu a cudzokrajnej melodiky a rytmiky, efektnosť scénografického a kostýmového riešenia, technika živých obrazov umocňovali pôsobivosť opernej inscenácie. Na druhej strane silný príbeh s výrazným humanizujúcim rozmerom prinášajúcim aj spoločenskú kritiku (napríklad kolonializmu), umelecké pritakanie

myšlienke tolerancie, pochopenie faktu, že svet je etnicky a kultúrne rozmanitý a takzvané víťazstvo bielej rasy je víťazstvom iba z pohľadu európoctrizmu. To je základná dichotómia, z ktorej vyrastá umelecký potenciál formujúci výrazné apelatívne posolstvo v najlepších francúzskych operách devätnásteho storočia.

V najvýraznejších opusoch talianskej opernej tvorby, predovšetkým u Verdiho, je evidentný umelecký vplyv francúzskej opery. Výrazný vonkajškový rozmer exotizmu ako efektného prvku je však do určitej miery utlmený, namiesto toho sa Verdi koncentroval na psychologický a existenciálny rozmer hrdinov, vrátane exotických, ktorých stvárnil s empatiou a psychologickým pochopením humanisticky orientovaného Európana svojho storočia.

Silné podnety zo Shakespeara alebo Schillera, Verdiho umelecké a dramatické vzory v trojrozmernosti a plastickeosti javiskových postáv nemohli viesť k jednostrannej akcentácii exotizmov. V hudobnej charakteristike postáv (aj prostredí) sa nájde aj priestor pre exotickú kresbu, nie je však dominantná. Keďže zobrazenie smeruje k homeostáze, exotizmy majú svoju funkciu práve z hľadiska vnútornej harmónie, homeostatického vyváženía prvkov obsahu a formy, tektoniky, architektúry a mikroštruktúry diela.

V nemeckej opere, respektíve vo Wagnerovom koncepte hudobnej drámy a u jeho pokračovateľov, sa stretneme s exotizmami ako s prvkami vystupujúcimi v organickom spojení s archaickými a mytologickými vrstvami. Ťažko si možno predstaviť, že by sa mohli zo štruktúry diela vyčleniť ako samostatné prvky. Ich pôvod súvisí skôr s genézou mytologických rovín diela než s geografickými, etnologickými a historickými faktami ako inšpirátormi exotického rozmeru diela.

Slovanská operná tvorba prináša exotizmy v menšej miere, kompozičnou technikou štylizácie exotického materiálu, podobne ako folklórneho hudobného materiálu sa jej koncept

približuje k funkcii a stvárnení exotizmov vo francúzskej opernej tvorbe devätnásteho storočia.

Exotizmy v opere devätnásteho storočia súvisia s romantizmom aj s realizmom, s individualizmom, ale aj s univerzalizmom, takým príznačným pre celé toto storočie. V štylizovanom kompozičnom pretavení vytvárajú paralelu k domácim folklórnym intonáciám. Univerzálny základ hudobnej reči a ich štylizácia robí z nich iba relatívny, nie absolútny protiklad štylizovaného folklóru.

Exotizmy v opere devätnásteho storočia vo všeobecnej rovine prinášajú rozšírenie sujetových aj formových možností opery. Platia o nich slová klasika Goetheho, ktorý svojmu tajomníkovi Eckermannovi povedal: „Extrémy a výstrelky postupne zmiznú a nakoniec zostane tá nesmierne veľká prednosť, že sa okrem voľnejšej formy dosiahne aj bohatší a rozmanitejší obsah a že sa už nebude vylučovať nijaký predmet z najširšieho sveta a najrozmanitejšieho života ako nepoetický.“¹⁰³

Bizet anticipuje exotizmus vo veristickej opere

Verizmus na jednej strane rozšíril, ale na druhej strane zúžil vyjadrovacie možnosti opery. Namiesto romantizujúcich

tendencií a namiesto opery ako národného alebo historického tableau sa na javisko dostávajú obyčajní ľudia, a nie mýtické postavy polobohov, bohov, kráľov a kniežat alebo romantických rojkov, blúznivcov a zaľúbencov.

Na jednej strane verizmus smeroval k zobrazeniu životného príbehu „obyčajného človeka“, azda najvýrečnejším príkladom je Mascagniho Sedliacka česť (*Cavalleria rusticana*, 1890), ale na druhej strane sa usiloval namiesto aristokratických, noblesných a príkladne ušľachtilých postáv priviesť na javisko postavy exotické.

Dôraz na príbeh a jeho „pravdivosť“, čo súviselo pravdepodobne nielen s literárnym realizmom a naturalizmom (prípadne aj s výtvarným), ale malo aj svoje filozofické a sociologické pozadie v pozitivistickej filozofii Augusta Comta, sa kompenzoval práve operami s exotickými námetmi. Tak sa v diele veristov stretneme s dedinskými alebo mestskými ľuďmi vykreslenými bez príkras a štylizácií, ale aj s postavami princov, princezien, gejší, kráľov a kráľovien alebo rozprávkových bytostí z exotických krajín. Aj tu, podobne ako neraz v minulosti, signalizuje exotizmus hľadanie nových tematických sfér, obohatenie jestvujúceho registra, z ktorého autori čerpali operné námety. Aj najzaujímavejšie príbehy „obyčajných ľudí“ sa môžu časom vyčerpať a pôsobiť jednotvárne, najmä keď sa operná tvorba po stáročia naturalizmu vyhýbala.

Uplatnenie veristickej poetiky na poli opery s exotickým námetom, ktorý napokon môže byť alegóriou na domáce pomery alebo náznakom závažnejších filozofických a existencialistických problémov, je teda inovačným zdrojom ozvlášťujúcim a rozširujúcim pôvodné východiská veristickej estetiky a poetiky. Tento návrat k exotizmu a historizmu možno teda chápať z vývinového a umelecko-psychologického hľadiska ako protireakciu na pôvodnú poetiku verizmu – zobrazovať „obyčajných“ ľudí v „obyčajnom“ živote, pričom pod

¹⁰³ ECKERMANN, Johann Peter: Rozhovory s Goethem. Praha: SNKLHU, 1955, s 210.

pojmom „obyčajný život“ treba chápať aj prejavy motivované veľmi silnou vášňou, stratou sebaovládania a podobne.

Často sa za najvýraznejšieho predchodcu veristickej opery pokladá Bizetova *Carmen* (1875). Pritom práve *Carmen* prináša dvojakú exotickú optiku. Písal ju Francúz, ale odohráva sa v Španielsku - a jej protagonistkou je Cigánka, teda príslušníčka menšiny vyvolávajúcej sociálne pochopenie a súcitiť.

K realizmu a čiastočne aj verizmu smerovala už pôvodná verzia *Carmen* s hovoreným slovom namiesto recitatívov. *Carmen* pripravuje pôdu nielen veristickej opere ako takej, ale aj onomu zvláštnemu výhonku veristickej opery s exotickými prvkami v kresbe prostredia, ľudí, situácií. Dvojité zrkadlenie exotizujúcich prvkov v *Carmen* smeruje k etablovaniu tých kompozičných postupov a riešení, ktoré využívali najčastejšie veristi pätnásť a viac rokov po vzniku *Carmen*.

Napokon, určitý predstupeň literárneho verizmu a naturalizmu nachádzame už v literárnej predlohe Prospera Merimého z roku 1845. Realizmus, sociálny kriticizmus, snaha o presvedčivé a podrobné vykreslenie prostredia a jeho atmosféry patria k dobovej literárnej poetike. Ich „prenesenie“ do hudby a ďalšie tvorivé rozvinutie pomocou javiskových prostriedkov opery vytvára priestor na uplatnenie ozvlášťujúcich, niekedy priam fascinujúcich hudobných alebo scénických efektov. Tak v prípade Bizetovej *Carmen* čiastočný exotický kolorit podporuje silný dejový spád, ale aj charakteristické detaily a od nich sa odvíjajúce dramatické parametre.

Bizet sústredil veľa energie na vytvorenie atmosférotvorných situácií, do ktorých je zasadený príbeh lásky a žiarlivosti dvoch obyčajných, prostých ľudí, dvoch spoločenských vydedencov. Novú, respektíve inovovanú funkciu nadobúda v *Carmen* uplatnenie prostriedkov znázorňujúcich miestny kolorit. Miestny kolorit tu prerastá do hudobnej charakteristiky postáv, stáva sa krok za krokom organickým a

hudobne i divadelne logickým spôsobom vykreslenia konkrétneho charakteru v konkrétnom prostredí. Toto nové prepojenie miestneho koloritu s typom a charakterom postáv je jedným z najoriginálnejších prínosov Bizeta k vyjadrovacím prostriedkom opery devätnásteho storočia.

Umeleckú silu a jedinečnosť, s akými táto opera vo svojej dobe zapôsobila, najvýrečnejšie odzrkadľuje Nietzscheho obrat od Wagnera s jeho ponurou mytológiou práve k Bizetovi a jeho *Carmen*. V prípade Nietzscheho obratu od Wagnera k Bizetovi zohrali svoju úlohu nielen vkusové, ale aj filozofické postoje a názory. Základ Nietzscheho postoja k opere je emfatický, v tom je a zostáva romantikom. Práve romantici tvrdili, že hudba najlepšie a najintenzívnejšie naplňa romantické ideály.

A práve na základe tohto emfatického prístupu nachádza Nietzsche v *Carmen* črty exotizmu. Píše: „Dej nás spasí. Má logiku vo vášňach, ktorú mu vtlačil ešte Merimée, má najkrajšiu líniu, pevnú nutnosť; predovšetkým však to, čo patrí k suchému pásmu, suchý vzduch a a jeho priezračnosť. V každom prípade došlo k zmene klímy. Hovorí v nej iná zmyslosť, iná senzibilita, iná veselosť. Je to veselá hudba, ale spôsob jej rozjarenosti nie je francúzsky ani nemecký. Jej veselosť je africká; osud má nad sebou, jej šťastie je krátke, náhle a nekompromisné. Závidím Bizetovi, že mal odvahu na senzibilitu, ktorá v hudbe vzdelanej Európy ešte nikdy neprehovorila - odvahu na južnejšiu, temperamentnejšiu, ohnivejšiu senzibilitu... /.../ A ako upokojujúco sa nám prihovára maurský tanec! A nakoniec láska, láska presadená späť do prírody.“¹⁰⁴ „Africká veselosť“, „zmena klímy“, „južanský temperament“, o ktorých tu hovorí slávny filozof, sú komponentmi, z ktorých sa etabluje okrem iného aj exotický rozmer opery. Aj keď Nietzsche nikde expresis verbis nehovorí o exotizme, smer jeho uvažovania,

¹⁰⁴ NIETZSCHE, Friedrich: Prípád Wagner. In: Friedrich Nietzsche: Zrod tragédie z ducha hudby, Prípád Wagner, Nietzsche proti Wagnerovi. Do slovenčiny preložil Oliver Bakoš. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998, s. 107.

spôsob jeho argumentácie a vyjadrenia jeho citových procesov pri vnímaní *Carmen*, ktorá preňho znamenala doslova kultové operné dielo („Včera som počul - uveríte tomu? - Bizetovo majstrovské dielo už po dvadsiaty raz,“ píše na úvod svojho presláveného polemického spisu.¹⁰⁵), poukazuje na skutočnosť, že exotické prvky opery na neho zapôsobili azda najsilnejšie. Nešlo o pociťovanie exotizmu ako miestneho koloritu, ale ako integrálnej súčasti diela a jeho posolstva.

Verizmus mal svoje filozofické a estetické paralely nielen v Nietzsche. Viacerí filozofi a esteticí, súčasníci tvorcov veristických opier, si kládli otázky o predmete umenia v súčasnosti, o novom predmete umeleckého zobrazovania, ktorý má aj svoje filozofické opodstatnenie. Napríklad Alfred Whitehead, popri Santanayovi a Deweyovi jeden z najvýznamnejších teoretikov naturalizmu v estetike, tvrdí, že estetická realita je celok zložený z udalostí a aktuálnych dejov a procesov: „Izolovaná udalosť nie je udalosťou, pretože každá udalosť je časťou celku a reprezentuje tento celok, každý aktuálny dej je epizódou estetickej skúsenosti.“¹⁰⁶ Reálne je krásno, dala by sa najjednoduchšie vyjadriť základná doktrína tejto estetiky. V celých dejinách exotickej opery súvisí riešenie vzťahu tvorivých postupov a metód, tvorivej poetiky a estetiky s riešením filozofického vzťahu medzi prírodou a krásnom, umením. Od neho sa odvíja aj riešenie vzťahu umelca k prírode (a prirodzenosti), ktorá ho bezprostredne obklopuje, a k prírode, ktorá nie je súčasťou sveta, čo ho každodenne obklopuje. Tento vzťah nadobudol od konca osemnásteho storočia pre estetické myslenie, ale aj pre samu umeleckú činnosť rozhodujúci a podstatný význam (pripomeňme len Novalisove úvahy o ňom) a v opernom verizme prichádza jeho nová metamorfóza. Ešte aj Martin Heidegger operuje s pojmami ako „Alltäglichkeit“ a „Durchschnittlichkeit“, ktorými chce vyjadriť problematiku ponorenia do každodenného

¹⁰⁵ NIETZSCHE, Friedrich: c. d., s. 106.

¹⁰⁶ WHITEHEAD, Alfred: The Concept of Nature, Londýn: 1920, s. 128.

inštrumentálneho života, umenie sa potom chápe ako návrat k prírode, čo verizmus anticipoval zdôraznením „prírodných“, odvekých ľudských inštinktov a pudov, z konfliktov ktorých vzniká základný dramatický konflikt diela.

Verizmus sa rozchádza s falošným spoločenským vedomím, s romantickými a pseudoromantickými príkrasami zobrazovanej skutočnosti, so štylizovanosťou. Sociálny a kritický obsah verizmu dostáva špeciálnu apelatívnosť. Inovácie, ktoré majú svoj inšpiračný zdroj v literatúre a filozofii, smerujú jednak k maximálnej kondenzácii deja, k opusteniu tradičných, respektíve zastaraných formových kompozičných vzorcov a schém. „Bezohľadné“ a priamočiare hudobné zobrazenie empirických detailov, vrátane tých naturalistických, deštruuje zaužívané operné konvencie. Sila extrémov sa u veristov zdá priamo úmerná sile umeleckej imaginácie.

Skladateľ a jeho libretista nesledujú intenciu ako v romantickom opernom divadle; opera (aj veristické divadlo) má predviesť ukážku „ozajstného“, „pravdivého“ života.

O sile a dôležitosti vzťahu medzi literárnym a operným verizmom svedčí aj to, že poviedku sicílskeho spisovateľa Giovanniho Vergu *Cavalleria rusticana* (1880), ktorá sa z hľadiska dejín literatúry pokladá za prvý veristický literárny útvar, najprv zdramatizovali (1884) a neskôr sa stala podkladom pre operné dielo, ktoré sa rovnako ako ona považuje za prvý veristický opus svojho žánru.

Korene verizmu súvisia nepochybne aj s rastúcim záujmom konca devätnásteho storočia o realizmus a naturalizmus. Reflexia objektívnych faktov a reálnych životných procesov, založená na „nezúčastnenom“ pozorovaní reality, zasiahla tak vedu, ako aj umenie. Comte, podobne ako aj iní filozofi devätnásteho storočia, napríklad Marx, veril v schopnosť filozofie vstúpiť do praktického politického života a tento život konkrétnymi krokmi formovať. Sám zdôrazňoval význam vedy, ktorá nahradí staré náboženstvo formulovaním nových ideí, mravov, nového poriadku.

Význam a intenzita vplyvu pozitivizmu pre celé devätnáste a časť dvadsiateho storočia boli mimoriadne. Ich transformácia do oblasti umenia nebola priamočiara, v jej prípade možno zaznamenať aj vplyv umeleckého naturalizmu a realizmu, ale aj zdôraznenie tradičnejšie chápaného etického rozmeru umeleckého diela.

Napríklad, práve *Sedliacka česť* vychádza z etického naturalizmu, ktorý učí, že človek sa nemá brániť prirodzeným pudom a vášňam; ak sa mu zachce napríklad pohlavných rozkoší, má si ich dožiť, ale zároveň eticky a sociálne riešiť situáciu, ktorá vzniká ako následok takého prístupu k životu.

Avšak bieda, utrpenie, sociálne problémy nižších sociálnych vrstiev, kriminálne a násilné činy motivované žiarlivosťou nie sú pre operu nevyčerpatelným rezervoárom námetov. Preto sa tvorcovia veristickej opery často uchylujú k „exkluzívnym“, „ozvlášťujúco“ pôsobiacim témam, ktoré zhudobňujú, uplatňujúc v kompozičnej práci prvky veristického prístupu. K týmto témam patria aj exotické. Ich význam v dielach veristických autorov nie je menší než u ich predchodcov, romantikov.

Hudobne aj z hľadiska literárnych námetov operný verizmus nadväzuje na všetky realistické alebo naturalistické momenty opernej tvorby devätnásteho storočia, najmä jeho druhej polovice, okrem Bizetovej *Carmen* by sme mohli v tejto súvislosti pripomenúť napríklad protoveristickú štúdiu ženskej hrdinky vo Verdiho *Traviate* alebo niektoré francúzske romantické operné tituly, ktoré výraznejšie uplatňujú v hudobnej kresbe prostredia a jeho atmosféry miestny kolorit, sú to však len špeciálne momenty inak predovšetkým romantických oper.

Verizmus má svoje estetické pozadie nielen v pozitivizme a umeleckom naturalizme, ale aj v psychologickej a vcitovacej estetike, bez ich postulátov by ťažko mohlo dôjsť k natoľko hlbokému a jedinečnému prieniku do vnútra konajúcich postáv. Práve vzťah objektívnych, takmer nezúčastnene podaných faktov a krajného subjektivismu, založeného na zobrazení vnútorných

stavov hrdinov v krajných životných situáciách, motivovaných silnými, ťažko ovládateľnými vášňami a pudmi, vytvára základnú estetickú antinómiu, základné vnútorné napätie, etablujúce samotný základ verizmu v divadle a opere.

Preto veristi zasadzovali silné individuálne vášnivé správanie hrdinov do celkom konkrétneho, „objektívne“ vykresleného rámca, do konkrétneho prostredia, vždy jedinečného, nikdy nesmerujúceho k univerzalizmu, ale vždy regionálne relatívne presne určeného. V tejto súvzťažnosti a jej estetickej dimenzii sa rodí základ exotizmov vo veristickej opere, pretože exotické v nej väčšinou vystupuje ako metamorfóza regionálneho.

Ešte po rokoch, keď verizmus nebol najnovším módnym výstrelkom, keď jeho estetickú skúsenosť ďalej rozvíjali iné štýlové tendencie a prúdenia, hovorí Karel Čapek v súvislosti s estetikou Johanna Volkelta, ktorý svoju koncepciu zavíril v časoch vrcholiaceho verizmu: „...estetické vcítie nemôžeme previesť na jednu základnú formulu. Cieľ je všade ten istý: splynutie intuície s náladou, úsilím, afektom, vášňou.“¹⁰⁷

Vráťme sa však ešte k Bizetovej *Carmen*. Konflikt medzi hlavnými hrdinami a spôsob jeho riešenia nevyplýva z exotického koloritu, ale z ľudskej dimenzie postáv, z ich temperamentu, z ich jedinečných ľudských črt a vlastností. Inakosť, odlišnosť hlavnej hrdinky je viac než exotizmom. Je daný sociálne aj sociálne-psychologicky, slovom, celou osobnostnou dimenziou krásnej Cigánky. Neskôr sa cigánska problematika stala častým námetom operiet a zábavných konverzačných činoherných titulov, koncom storočia dospela do štádia umeleckej deklinácie, práve preto, že osobnosti Cigánov sa nezobrazovali s pochopením celej ich ľudskej dimenzie, ale s dávkou plytkej sentimentality a schematizmu, najmä v operetách.

Bizet so svojimi libretistami, Henrim Meilhacom a Ludovicom Halévym, postupovali so zmyslom pre špecifiká

operného žánru. Svedčí o tom napríklad to, že v opere na rozdiel od novely spácha Don José iba jednu vraždu. V literárnej predlohe je Carmen až tretou obeťou. Jej vražde predchádzajú vraždy Zunigu a manžela Carmen (táto postava v opere nejestvuje).

Hlavná téma *Carmen* a jej hlavný dramatický konflikt majú všeobecne ľudský charakter – ide o neschopnosť Dona Josého zmieriť sa s koncom lásky, o chorobnú žiarlivosť, podporovanú koketériou, provokovaním a zahrávaním si krásky Carmen s bývalým milencom. Čiastočne exotický je kolorit, v ktorom sa príbeh odohráva, ale jeho exotizmus nezostáva iba okrajový, citlivo a umelecky dômyselne sa premieta do osobnostnej dimenzie konajúcich postáv. Bizet tak koncipuje vzťah univerzálne a jedinečne psychologických polôh a ich operného zobrazenia a polôh súvisiacich so silou a atmosférou konkrétneho prostredia. Z dramatickej a divadelnej tenzie oboch polôh rastie aj vnútorný konflikt opery. Hugo Riemann dokonca v podobnej súvislosti hovorí o tom, že „opera kolíše medzi vážnou tragikou a triviálnym charakterom operety“¹⁰⁸. Tragický rozmer verizmu spočíva v akcentácii neriešiteľnosti a nezmeniteľnosti rozporu anatomického a biologického človeka (jeho určenosti) a človeka duchovného. Tragika a osudovosť sa manifestujú dominanciou pudového, živočíšneho. Veristi však neoslavujú „vítazstvo“, ale sú konšternovaní nezmeniteľnosťou tragického obmedzenia človeka. K tejto dileme sa vracajú z rôznych uhlov pohľadu.

Z tohto prístupu, ktorý je z hľadiska veristickej koncepcie ešte prvoradejší než zobrazenie „obyčajných ľudí v každodennom živote“, sa rodí a rastie koncepcia zobrazenia vnútorných problémov a konfliktov cudzokrajnej postavy, vo verizme väčšinou založenej nielen na osobnostných predpokladoch, ale aj na stretnutí dvoch disparátnych kultúr, respektíve ich nositeľov (napríklad v *Madame Butterfly*). Sila

¹⁰⁷ ČAPEK, Karel: Směry v nejnovější estetice. In: Karel Čapek: Univerzitní studie. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 25.

¹⁰⁸ RIEMANN, Hugo: Geschichte der Musik seit Beethoven (1800 – 1900). Berlin – Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1901, s. 695.

a sugestivita vykreslenia prostredia a jeho podiel ako katalyzátora pôsobiaceho na zmenu deja alebo urýchlenie dramatických konfliktov, patrí k hlavným výrazovým prostriedkom verizmu. „Jedinečnosť okamihu, konkrétnosť pohybu, rituálu, tanca obradu, dialektu – to všetko vytvára z verizmu neopakovateľný smer,“¹⁰⁹ píše znalec tohto umeleckého smeru Miloš Štědroň.

Pokúšame sa nájsť v *Carmen* exotické prvky, ale napokon, táto opera je z hľadiska zasadenia deja do konkrétneho prostredia spomedzi najvýznamnejších a najslávnejších Bizetových opier „najmenej“ exotická. *Lovci perál* (*Pêcheurs de perles*, 1863) sa odohrávajú na Cejlóne a *Džamila* (*Djamileh*, 1872) v Egypte, pričom v oboch operách sa Bizet pokúsil hudobnými prostriedkami vyvolať atmosféru exotických prostredí. Hlavne v orchestrácii oboch opier Bizet uplatňuje nezvyčajné orchestrálne farby, ktorých pestrá paleta aj zvuková sugestivita a príťažlivosť majú symbolizovať cudzokrajné prostredia. Na niektorých miestach sa inšpiruje aj konkrétnym exotickým hudobným materiálom, napríklad v tanci Almée z opery *Džamila* nezaprie, že melodické a rytmické inšpirácie čerpal z tradičnej arabskej hudby. V *Lovcoch perál* síce necituje cejlónske hudobné idiómy, ale farbou orchestrálneho zvuku, celkovou sonoristikou diela sa snaží priblížiť hudobnému zobrazeniu pestrofarebného exotického cejlónskeho prostredia.

V operách predchádzajúcich *Carmen* však Bizet zostáva väčšmi na pôde tradičnej romantickej opery, napríklad konflikt medzi vyšším duchovným poslaním a láskou kňazky Lejly v *Lovcoch perál* je celkom v súlade s poetikou romantického divadla a romantickej opery, pripomína konflikt nastolený v Spontiniho *Vestálke* (*La vestale*, 1807) alebo v Belliniho *Norme* (1831). Rozuzlenie *Džamily* zasa pripomína klasicistickú operu buffu z prostredia serailu. Verizmus je však svojou podstatou tragický, takže sa v ňom ťažko mohli

¹⁰⁹ ŠTĚDRŮN, Miloš: Janáček a verizmus. In: Miloš Štědroň: Leoš Janáček a hudba 20. století. Brno: Masarykova univerzita, 1998, s. 18.

uplatniť idylické komické prvky so šťastným koncom podľa strihu klasickej francúzskej komédie.

Málotedy býva za exotizmus označovaný hudobný, literárny alebo javiskový prvok vychádzajúci z geograficky susednej kultúry. Bizetovi sa tento efekt podaril. Za svoju pokladajú *Carmen* Francúzi aj Španieli, ale každý národ v nej pociťuje aj kus exotiky. Ide teda z hľadiska exotického regionálneho koloritu o majstrovské balansovanie na ostří noža, ktoré mohol Bizet zvládnuť iba dômyselnosťou kompozičnej práce, novým poňatím vzťahu medzi charakteristikou postavy a atmosférou prostredia. Tým naznačil cestu novým možnostiam a novému uplatneniu exotických prvkov vo veristickej opere konca devätnásteho a prvej tretiny nášho storočia. Orientácia na zaujímavé, exkluzívne prostredie bola napokon u Bizeta natoľko výrazná, že ani jeden z jeho operných príbehov sa neodohráva v jeho vlasti. Bizetovu *Carmen* možno pokladať za predstupeň veristickej opery s exotickými črtami.

Exotizmus vo veristickej opere

Len máloktorý operný smer vykazuje v relatívne krátkom čase toľko vnútorného dynamizmu, schopnosti rozvinúť a optimalizovať svoje výrazové a štýlové prostriedky ako verizmus. Za prvé dielo verizmu sa považuje Mascagniho *Sedliacka česť* (*Cavalleria rusticana*, 1890). Mnohé výrazne veristické prvky prináša už Pucciniho operná prvotina *Víly* (*Le villi*, 1884). A ako diela završujúce tento smer sa najčastejšie spomínajú *Bohéma* (*La Bohème*, 1896), *Tosca* (1900) a *Madame Butterfly* (1904). Pre našu analýzu prínosu verizmu v oblasti opery s exotickými prvkami chápeme periódu, v ktorej verizmus najsilnejšie ovplyvnil európske operné dianie z hľadiska kompozičnej poetiky, širšie: za začiatok verizmu pokladáme v zhode s väčšinou historickej opernej literatúry rok premiéry *Sedliackej cti*, za vyvrcholenie verizmu spomenuté tri Pucciniho diela. Záverečné obdobie verizmu symbolizuje prvé uvedenie Pucciniho *Turandot* (1926), pričom, pochopiteľne, z hľadiska globálnych vývinových tendencií sa v opernej tvorbe výraznejšie prejavovali už nové štýlové a poetické tendencie, napríklad nová vecnosť, expresionizmus, neofolklorizmus a podobne.

V rozpätí týchto približne tridsiatich rokov sa tento umelecký smer v opere rozvinul, zavŕšil, rozšíril z Talianska do iných európskych kultúr, dospel z latentného a uvedomelého štádia do štádia hypertrofického a do umeleckej deklinácie (v dielach epigónov) a vršenia umeleckých prostriedkov s prvoradým ohľadom na efekt (v dielach eklektikov), takže v dvadsiatych rokoch koexistoval so smermi značne protichodnými, najmä s novou jednoduchosťou (*neue Einfachkeit*). Z recepčného hľadiska je zaujímavé, že sa širšia množina veristických diel hrala ešte v tridsiatych a štyridsiatych rokoch, neskôr v repertoári zostali len prvotriedne veristické opery.

Inklinácia verizmu k exotickým námetom, k vykresleniu exotického prostredia, k exotizmom mala svoje opodstatnenie. Na jednej strane verizmus nadviazal na romantizmus, ktorý vo svojich vrcholných operných opusoch prinášal exotizmus buď

ako zaujímavý, neočakávaný, fascinujúci kolorit, alebo aj ako výraz postoja ku kolonialistickej politike, ako etické posolstvo o vzťahu obyvateľov tejto planéty, čo patria k rôznym rasám, majú inú farbu pleti a podobne. Verizmus na tieto momenty romantickej opernej poetiky nadviazal - a zároveň ich rozšíril o silnejší psychologický a existenciálny rozmer, ktorý romantickému zobrazovaniu často unikal. Aj keď poetika „čistého“ verizmu a exotických prvkov a námetov sa vyznačujú vrstvou disparátnych prvkov, napokon exotizmus prenikol aj do veristickej opery a stal sa jedným z najdôležitejších momentov jej ozvláštnenia, jej vnútornej reformy. Historické a exotické prvky však nevstupujú do exotickej opery len ako zaujímavý kolorit, veď poetika verizmu priniesla ako najdôležitejšiu konštantu „zobrazenie obyčajného človeka“. Pre skladateľov opier z exotického prostredia to znamenalo psychologicky a existenciálne sa vyrovnáť s typológiou cudzokrajných postáv tak, aby na javisku pôsobili ako „obyčajní ľudia“, respektíve „ozajstní ľudia“, hoci z inej kultúry, z iného kontinentu.

Obluba verizmu narážala aj na odpor, ktorý mal často podobu kritických a estetických argumentov. Romantická a postromantická estetika si v praxi len ťažko vedela predstaviť koexistenciu viacerých štýlových princípov. Navyše podoby epigónskeho a eklektického napodobňovania talianskych veristov v iných kultúrach, napríklad slovanských, mali zavše charakter umelecky druhoradých opusov.

Verizmus najsilnejšie zasiahol taliansku opernú tvorbu, jeho umelecká a poetická inšpiratívnosť pre iné kultúry bola rôzna. Vo Francúzsku sa verizmus v niektorých prípadoch spojil s postupmi a princípmi veľkej opery, Rusku sa tvorivý pohyb verizmu viac-menej vyhol, v Nemecku a Česku sa v opernej tvorbe prejavil skôr okrajovo, pričom mnohé veľké osobnosti (napríklad Janáček) ním boli nepochybne fascinované.¹¹⁰

¹¹⁰ bližšie o tom: ŠTĚDRŮN, Miloš: Leoš Janáček a hudba 20. století (kapitola Janáček a verizmus), Brno: Masarykova univerzita 1998, s. 15 - 54.

Ešte v prvých desaťročiach dvadsiateho storočia sa verizmus chápal ako čosi podradné, efektné, druhoradé. Charakteristické je hodnotenie verizmu z pera Zdeňka Nejedlého z roku 1911: „Iba tam, kde celá šírka života, a to ozajstného života, je oblasťou drámy, darí sa dramatickej tvorbe tak, že sa môže vyvíjať celkom prirodzene, bez umelo osviežujúcich pokusov. Takým pokusom bol v románskej hudbe verizmus, ktorý chcel dobro (nahradiť bombastickosť opery pravdou ozajstného života), ale uskutočnil ho tak, že sa stalo najhorším zlom. Nepravdivá brutalita nahradila tu iba nepravdivú sentimentalitu a pátos, aj to len zdanlivo. Móda verizmus šla celým svetom a získala si prívržencov.“¹¹¹ Tento názor je charakteristický nielen pre estetickú argumentáciu v prospech neprijatia verizmu, ale aj ako argument proti verizmu ako samostatnému umeleckému smeru (je len „pokusom“, „módou“).

Aj keď sa pôvodne verizmus orientoval na domáce námety, čo dokumentujú práve prvé veristické opery, neskôr sa jeho záujem rozšíril aj o sféru opernej exotiky. S odstupom času sa exotika chápe práve ako jedna z príznačných a charakteristických črt verizmu, hoci iba vonkajškových. V roku 1929 prináša *Pazdírkův hudební slovník naučný* takú definíciu verizmu, v ktorej nechýba ani zmienka o exotickom rozmere: „...Verizmus privádza na javisko účinné látky, v ktorých sa najčastejšie prejavuje dravá vášeň, hudba sa uspokojuje s vonkajškovou pôsobivosťou, dosahovanou celkom naturalistickými metódami: vypätou melodikou, lacnými harmonickými zvláštnosťami, pikantnými exotizmami a efektnou inštrumentáciou...“¹¹²

Základným predpokladom, ktorým verizmus otvoril cestu k prieniku exotizmov do opery, je dôraz na regionálne namiesto dôrazu na univerzálne. V tom sa verizmus azda najvýraznejšie odlišuje od romantizmu, ktorý sa v opere usiluje prinášať

¹¹¹ NEJEDLÝ, Zdeněk: Česká moderní zpěvohra po Smetanovi. Praha: J. Otto, 1911, s. 324.

¹¹² ČERNUŠÁK, Gracián (editor): Pazdírkův hudební slovník naučný I. Část věcná. Brno: O. Pazdírek, 1929, s. 420.

univerzálnne posolstvo. Aj keď technika miestneho koloritu, ktorú romantici rozvinuli s veľkým majstrovstvom a tvorivou invenciou, smeruje takisto k regionálnemu, celkové posolstvo opery vždy mieri k univerzálnnej, všeľudskej výpovedi. Azda najlepším príkladom na potvrdenie tejto tézy je operné dielo Giacoma Meyerbeera, v ktorom je na jednej strane miestny kolorit náležite zdôraznený, a na druhej strane posolstvo každej opery smeruje k všeobecnejšiemu vyznaniu prinášajúcemu umeleckú odpoveď na základné ľudské otázky, najmä o spoločenskom pomere väčšiny (náboženskej, rasovej, národnostnej) k menšine. Vo verizme je príbeh chápaný ako jedinečný a neopakovateľný a jeho rozuzlenie, často brutálne, v nesúlade s etickými princípmi, nemá univerzálny rozmer. Na diváka pôsobí skôr ako výstražný signál - ako ďaleko môže zájsť konanie odvíjajúce sa od čisto pudového a živočíšneho rozmeru človeka.

Ak sa témy z tejto oblasti, z „obyčajného života obyčajných ľudí“ vyčerpali (redukovali sa na vraždy a pomsty zo žiarlivosti), verizmus sa usiloval rozšíriť svoj námetový diapazón. Pucciniho dielo poskytuje o tomto hľadaní výrečný doklad. Pokúsil sa spojiť verizmus s romantickým bohémym prostredím (*Bohéma*), s dramatickou situáciou historického charakteru (*Tosca*), s exotikou Japonska a Číny (*Madame Butterfly*, *Turandot*), s exotickým a dobrodružným prostredím amerických zlatokopov (*Dievča zo zlatého Západu*), pričom vo všetkých prípadoch (azda s výnimkou *Turandot*) ide o zobrazenie konfliktov a problémov „obyčajných ľudí“, teda konfliktov pravdepodobných, reálnych a realistických.

Verizmus opier s exotickými námetmi môžeme chápať ako ozajstný verizmus iba vtedy, ak tvorcovia (libretista aj skladateľ) zachovávajú základné princípy verizmu, zobrazujúceho život „domácich“ obyčajných ľudí vo chvíľach nabitých tragikou, v prevratných, vyhrotených, kľúčových zvratoch ich života. Vášeň, láska, nenávisť, radosť, smútok jedinečných ľudí, a predovšetkým ich psychologický rozmer nahradili vo veristickej opere patriotický pátos, romantický

ošial, mytológiu, nacionalisticky poňatú historiografiu staršej romantickej opery. Tam, kde hrdinovia v exotickom prostredí prežívajú podobné situácie, možno hovoriť o verizme. Aj tu platí, že univerzálne nahrádza regionálne.

Príbeh *Madame Butterfly* je založený na spore medzi európskou, respektíve euro-americkou mentalitou a mentalitou japonskou, na rozdieloch v chápaní lásky, vernosti a vážnosti medziľudského vzťahu v týchto dvoch kultúrnych okruhoch. To, čo zobrazila staršia romantická opera z pozícií estetického univerzalizmu - odsúdenie európskej koloniálnej politiky -, je v Pucciniho opere prenesené do sveta individuálneho príbehu, z ktorého kritika spomínaného fenoménu vystupuje vlastne až v druhom pláne, respektíve tragické vyústenie príbehu je motivované myslením a činmi, ktoré sa od kolonializmu odvíjajú. Túto skutočnosť Puccini a jeho libretista Luigi Illica podčiarkli aj tým, že tragický príbeh lásky Čo-čo-san a amerického dôstojníka Pinkertona sa odohráva v čase, keď Puccini operu komponoval, teda v roku 1901. Týmto spôsobom kreovania základného dramatického konfliktu sa opera *Madame Butterfly* odlišuje od iných oper (aj operiet) z konca devätnásteho storočia, ktoré sa inšpirujú zvýšeným záujmom o Japonsko a jeho kultúru, ktorá okrem iného súvisela s tým, že až od polovice devätnásteho storočia sa japonské prístavy otvorili aj pre flotily z Európy a Ameriky, čím sa z vonkajšieho hľadiska definitívne prelomila tradičná japonská izolovanosť. (Paralelne s týmto procesom vzrastá japonský záujem o európsku kultúru, predovšetkým v ére Meidži, ktorá trvala od roku 1868 do roku 1912). Inšpirácie sa prejavili vo viacerých dielach, ako napríklad v Saint-Saënsovej *Žltej princeznej* (*La princesse jaune*, 1872), v Sullivanovom *Mikáde* (*Mikado*, 1885), v Messengerovej *Madame Chrysantéma* (*Madame Chrysanthème* 1893), Jonesovej *Gejši* (*Geisha* 1896) a Mascagniho *Iris* (1898), pričom v prípade Jonesovej *Gejši* ide o námet veľmi podobný *Madame Butterfly*. Francúzsky dôstojník sa v Nagasaki zaľúbi do gejšy, uzavrie s ňou manželstvo, ale po niekoľkých

mesiacoch ju opustí. (Táto téma bola niekoľkokrát zobrazená aj v japonskej literatúre, napríklad u Kawabatu.)

Viac než iba japonský kolorit mala Mascagniho opera *Iris*. Autor a libretista Luigi Illica sa v nej pokúsili preniesť publikum do japonského myslenia, do japonskej filozofie a náboženstva. Na rozdiel od realizmu a verizmu *Madame Butterfly* v *Iris* dominuje symbolizmus a dekorativizmus. Nie psychológia jedinečnej ľudskej bytosti ako v *Madame Butterfly*, ale jej funkcia v súkolí spoločenských doktrín a konvencií je v popredí tejto opery.

Na druhej strane ornamentálno-emfatický štýl Mascagniho smeruje aj do oblasti symbolizmu a secesie. Priam ako topos symbolizmu a secesie tu vystupujú dlhé krásne vlasy Iris (podobne ako v Debussyho opere *Pelléas a Mélisanda*, 1902). Z hľadiska výrazového potenciálu vokálnych fráz nadväzuje Mascagni na svoje predchádzajúce práce - *Sedliacku česť* a *Priateľa Fritza* (*L'amico Fritz*, 1891). Pucciniho z hudobného hľadiska najsilnejšie anticipuje dôsledným uplatnením deklamačného princípu (*stile declamativo*), v ktorom spev priamo pramení zo slova.

Podobne ako Puccini, aj Mascagni študoval pred prácou na *Iris* tradičnú japonskú hudbu¹¹³, avšak na rozdiel od Pucciniho nepoužil vo svojom diele priame citácie japonských melódií. Podľa Reina A. Zondergelda charakterizuje Mascagni Japonsko podobne ako Verdi v *Aide Egypt*, teda necituje autentické melódie, ale celkovou koncepciou a štylizáciou melodickéj línie sa usiluje charakterizovať atmosféru a kolorit miesta, psychológiu konajúcich postáv, charakter dramatických situácií. V hudobnej štruktúre však uplatní náznaky pentatoniky, ktoré vždy zostávajú (na rozdiel napríklad od Debussyho) vždy v súvzťažnosti s hudobným verizmom. Takže pentatonické náznaky v melodike sú spojené s harmonickou štruktúrou z európskej hudby. Exotický kolorit vyvoláva

¹¹³ O tejto skutočnosti informuje autor hesla "Mascagni: *Iris*" ZONDERGELD, Rein A. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheatres in 8 Bänden. Oper. Operette. Musical. Ballet. München - Zürich: Piper, 3. zv., 1989, s. 716.*

Mascagni aj inštrumentáciou, originálnym využitím bicích nástrojov a podobne.

Opera *Iris* je zaujímavá aj pre kultúru, ktorá je v opere nositeľom exotického koloritu, teda pre Japonsko. Jej príbeh sa odohráva v historickom Japonsku. Ešte dnes možno vidieť terasu chrámu v Kjóte, z ktorej spáchala *Iris* svoj samovražedný skok. V japonskom sprievodcovi opernou tvorbou sa o opere *Iris* dočítame, že keď v treťom dejstve opery hlavná predstaviteľka skočí z terasy v Yošiware a spadne do údolia pod Fudži, je to veľmi zvláštne, pretože, ako autor ironicky poznamenáva, obe lokality sú od seba veľmi vzdialené.¹¹⁴ (Ako keby hrdina slovenskej opery vyskočil z okna Bratislavského hradu a dopadol - na štíty Tatier.)

Práve vo veristických operách, v ktorých je základný dramatický konflikt motivovaný rozdielnosťou myslenia, životnej filozofie medzi Európanmi a ľuďmi z iných kontinentov, vystupuje kritika kolonializmu najsilnejšie. Operné príbehy totiž neprinášajú jej transparentné, plagátové odsúdenie, ale jeho kritika vystupuje z opery až v druhom pláne - ako výsledok konaní konkrétnych postáv. Z tohto hľadiska operný verizmus na mnohých miestach anticipuje existencializmus, hoci iba latentne.

Tento trend badať aj v Pucciniho *Madame Butterfly*, navyše organicky spojený so záujmom o japonský kolorit vo výtvarnej a hudobnej stránke opery. Jednotlivé zložky hudobnej štruktúry opery - melodika, harmónia, hudobná textúra, inštrumentácia - prinášajú veľa koloristických kvalít. Puccini študoval japonskú hudbu a vo svojom diele cituje niekoľko originálnych japonských melódií, napríklad aj japonskú národnú hymnu vo chvíli, keď na scénu vystúpi Cisársky komisár. Podobne ako Mascagni aj Puccini používa bicie nástroje a zvonkohru na dosiahnutie špeciálnych „japonských“ zvukových efektov. Nemenej významné je aj výtvarné zobrazenie japonského prostredia.

¹¹⁴ NAGATAKE, Y.: Opera meikyoku hyakka (Encyklopédia slávnych opier). Tokio: Ongfakuno-Tomo, 1990, s. 454.

Problémom, ktorý vystupuje v súvislosti s verizmom v Pucciniho operách stredného tvorivého obdobia, je ich výrazný lyrický rozmer, ktorý však netreba chápať ako odklon od princípov verizmu, ale skôr ako ich ozvláštnenie a tvorivé rozvinutie. Snaha spojiť sentimentalitu a krutosť, vášnivost s túžbou po láske, atmosféru zlatokopov (tú priniesol Puccini na operné javisko ako prvý) s revolvermi a pokerom je charakteristická pre operu *Dievča zo zlatého Západu* (*La fanciulla del West*, 1910). Charakter libreta aj v tejto opere predpokladá hudobnú koloristiku. Puccini na vykreslenie divokého západu priniesol množstvo folklórne podfarbených melódií a siahol aj po názvukoch rôznych foriem černošskej hudby (napríklad ragtime). Záujem o americké prostredie, navyše spojené s čínskym, priniesol už päť rokov pred Puccinim Franco Leoni. Jeho opera *Orákulum* (*L'oracolo*, 1905) sa totiž odohráva v čínskej štvrti v San Franciscu. Aj Leoni nadväzuje vo svojej opernej koncepcii na poetiku „klasikov verizmu“ Mascagniho a Leoncavalla. V oboch posledných prípadoch ide o spojenie exotizmu a sociálnej otázky.

Verizmus vyžaroval do francúzskej, nemeckej, českej a ďalších kultúr. Nikde však nenašiel také silné umelecké podhubie ako v Taliansku. Tu vyvrcholil - v čase nástupu a etablovania sa nových operných smerov - Pucciniho labuťou piesňou - *Turandot* (1924 - 1926).

Spojenie hry s prvkami commedie dell'arte, rozprávky, exotického prostredia, v ktorom sa príbeh odohráva, muselo byť pre autora aj jeho libretistov Giuseppa Adamiho a Renata Simoniho veľmi inšpirujúce. V *Turandot* zdanlivo nejde o spor európskej a ázijskej psychológie. Avšak charakter niektorých postáv, hlavne Liu, ktorá v Gozziho hre nevystupuje, má čiastočne európsky charakter. Predovšetkým vnáša do opery lyriku a dávku sentimentu. Ako osoba milujúca, schopná sa obetovať, má rozmer takmer kresťanskej lásky k blížnemu.

Puccini napĺňa poetiku verizmu v tejto opere predovšetkým spojením dômyselne vypracovanej koloristiky s psychologickým rozmerom postáv. Na rozdiel od staršieho

zhudobnenia tejto predlohy Busonim Puccini vo svojej koncepcii odкрýva a do detailov sleduje psychologické kvality každej z konajúcich postáv. Hoci sú to postavy psychologicky vzdialené, vykresluje ich na jednej strane pomocou uplatnenia čínskych hudobných idiómov - a na druhej strane emfatickým spôsobom charakteristickým pre verizmus, širokou vokálnou líniou a ďalšími charakteristickými výrazovými prostriedkami.

Výstižne hovorí o motivácii zhudobniť *Turandot* autor zatiaľ jedinej slovenskej štúdie o Puccinim Branislav Kriška: „Na konci dráhy umeleckej i ľudskej po prvý raz zhudobní orientálno-rozprávkový príbeh, ale nie pre exotiku, skôr pre hlbší zmysel symbolov v boji lásky s krutou mocou.“¹¹⁵ Túto myšlienku potvrdzujú aj Pucciniho slová v liste libretistovi Simonimu z roku 1924: „Chcel by som sem dať čosi ľudské - keď hovorí srdce, je jedno, či je v Číne alebo Holandsku: zmysel je ten istý a každý človek mu porozumie.“¹¹⁶

Verizmus priniesol v spojení s exotickými námetmi pre operu nielen novú podobu realizmu, týkajúcu sa vzdialených, cudzokrajných prostredí, ale predovšetkým silný psychologický rozmer, súcit, empatiu, schopnosť vžiť sa do konania a motivácií iného človeka. Je svojím spôsobom vyústením opery devätnásteho storočia - a jej snahy o realizmus. A zároveň otvára cesty k životu nových operných smerov, hoci naň reagovali aj v zmysle negácie. Avšak nie absolútnej, ale iba relatívnej.

Exotizmus veristických operných postáv sa akýmsi oblúkom vracia k Európe a do značnej miery nastavuje krivé zrkadlo Európanom.

¹¹⁵ KRIŠKA, Branislav: Giacomo Puccini. Kontrasty verizmu. Bratislava: Supraphon, 1970, s. 105.

¹¹⁶ citované podľa KRIŠKA, Branislav: Giacomo Puccini. Kontrasty verizmu. Bratislava: Supraphon, 1970, s. 105.

Film v opere umocňuje exotický rozmer

V tejto kapitole sa budeme venovať problematike exotických významových rovín v opere *Krištof Kolumbus* (*Christophe Colomb*, 1930) Daria Milhauda. Táto opera je zaujímavá tým, že v jej javiskovom živote hrá kľúčovú úlohu vzťah filmových a

divadelných prostriedkov ako estetických a umeleckých činiteľov. 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 svetovú premiéru v berlínskej opere Unter den Linden v roku 1930.

Opera je súčasťou takzvanej americkej trilógie. Jej koncepčné riešenie ovplyvnilo ďalšie dve opery, v ktorých Milhaud prináša umeleckú reflexiu vzťahu medzi Európou a Amerikou: *Maximilián* (*Maximilien*, 1932) a *Bolivar* (1936). Vo všetkých troch operných opusoch vystupuje Amerika ako pôvodne exotická krajina, ktorá svojím historickým vývinom za posledných štyristo rokov prináša nastavené krivé zrkadlo Európe, jej kultúre, jej hodnotovému systému, jej etickým princípom.

Milhaud v podstate nadväzuje na etický rozmer umeleckého zobrazenia veľkej francúzskej opery devätnásteho storočia, avšak jej koncepciu výrazne inovuje a naplňa novým obsahom. Všetko vonkajškovo efektné a pôsobivé eliminuje a sústreďí sa na filozofickú a etickú dimenziu problému vzťahu Európa - Amerika zo všeobecného hľadiska aj na základe individuálnych osudov jej objaviteľa.

Exotizmus v tejto opere nevystupuje ako miestny kolorit alebo ako zaujímavý prvok, ale ako existenciálny rozmer človeka, ktorý sa prostredníctvom historickej postavy Krištofa Kolumba aktualizuje aj na postavenie človeka dvadsiateho storočia. Exotizmus v opere nevystupuje ako priamočiare zobrazenie exotických prvkov. Má niekoľko plánov. Kolumbus diktuje svoje pamäti, v ktorých plavba do „neznáma“ vystupuje ako centrálny bod, vedie lodný denník, ktorý má jeho mecenášom a podporovateľom slúžiť ako doklad o fantastických javoch, s ktorými sa na svojej ceste stretol.

Fascinácia exotickým tu dostáva metatextový charakter, pretože bez zapísania metamorfóz Kolumbovej cesty by nemohli vzniknúť ďalšie texty, vrátane „textov“ umeleckých diel, v

ktorých slávna plavba a jej tajuplný exotický rozmer vystupujú ako jedna z hlavných tematických vrstiev.

Iný metatextový prvok súvisí s denníkmi Marca Pola, ktoré v opere majú funkciu inšpirátora a iniciátora Kolumbových odvážnych činov. Marco Polo v opere nevystupuje ako konajúca postava, ale ako všadeprítomný prvok kontinuity v objavovaní neznámych krajín našej planéty. Práve z jeho textov pramení Kolumbova viera v exotické, fantastické postavy, s ktorými sa má na ceste do neznámej krajiny stretnúť (morské panny, ľudia s psími hlavami, čo sa kímia ľudským mäsom, príšery podobné kyklopom a podobne). V tom spočíva poetická zvláštnosť Claudelovho libreta, ktoré vychádza z hry s názvom *Kniha o Krištofovi Kolumbovi*. Zdôrazňuje tým nielen epický prvok svojej dramaturgickej koncepcie. V skutočnosti je knihou o knihe, ktorá je takisto knihou o knihe. Navyše zdôrazňuje apokryfný prvok, akoby zápis o plavbe prinášal priamo Kolumbus. Tento princíp zrkadlenia umocňuje práve filozofickú reflexiu medzi domácim a exotickým.

Iný, etický a humanizujúci tón vnášajú do opery postavy Indiánov (vystupujú len ako kolektívna postava, nie ako individuálni hrdinovia). Stoja bezbranní oproti „objaviteľom“ Nového sveta ako symbol čistoty a spätosti s prírodou, ale aj ako predzvesť budúcich krutých, neľudských činov. To symbolizujú aj ich farby, ktoré oproti prísny a strohým farbám Španielov prinášajú pestrú, radostnú zmes farieb.

Predovšetkým však Claudelovo libreto vytvára veľmi silnú ilúziu psychologického rozmeru Kolumbovej osobnosti. Objaviteľ nových krajín v type divadla, ktorý uprednostnili Claudel s Milhaudom, vystupuje ako dve postavy. Jedna zobrazuje starého muža, bilancujúceho nedlho pred smrťou svoj život, svoje prehry a víťazstvá. Druhý je Kolumbus na vrchole slávy a aktívnej objaviteľskej činnosti - muž v strednom veku, dynamický, odvážny, neohrozený, plný vnútorného presvedčenia, objaviteľ nových, neznámych svetov. Jeho faustovská hľadačská sila, intenzívne úsilie po poznaní a

pokroku sú podrobené skúmaniu, kritike, hodnoteniu aj pohľadom z etického stanoviska. Tu najvýraznejšie dochádza k napojeniu exotického rozmeru opery s hlbším filozofickým a existenciálnym posolstvom o vzťahu človeka k svojim vlastným objavom, o zodpovednosti za zušľachtenie, prípadne ničenie objavených krajín a svetov.

Epický prvok, ktorý do opery výrazne vnášajú postavy Hovorcu, Odporcu a Zmocnenca aj zápisy do lodného denníka samotného Kolumba, „ilustrujú“ filmové zábery, akoby znázorňujúce obsah onej knihy, ktorú „napísal“ Kolumbov život. Aj tu sa vytvára zaujímavý priestor na zobrazenie exotického.

Film má teda v inscenačnej praxi Milhaudovej opery funkcie etablujúce polyštýlový charakter diela. Jazyk filmového umenia vo svojej univerzalite a všeobecnej kultúrnej dimenzii inscenátori chápu ako jeden z komponentov divadelného znaku. Filmový jazyk slúži na umelecky sugestívne a pomerne jednoznačne (exaktne) vyjadrenú filozofickú dimenziu vyše päťsto rokov trvajúceho vzťahu medzi Európou a Amerikou, jej idylické a pseudoidylické, ale aj veľmi kruté a agresívne podoby, ako napríklad drancovanie a koristnícke zneužívanie „tretieho sveta“, ktoré sa najintenzívnejšie rozmohlo práve po objavení „Nového sveta“.

Dnes nepatrí filmová produkcia v opernej inscenačnej praxi k bežným výrazovým, umeleckým a estetickým prostriedkom. Fixácia hercovho výkonu 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 prvok, ako komponent vytvárajúci dynamickú antinómiu medzi obrazovým charakterom divadla a filmu a medzi ich schopnosťou vysloviť univerzálne estetické a etické posolstvo.

Film a jeho zobrazenie exotického súvisí aj s niektorými formálnymi znakmi francúzskej veľkej opery. Z historického vývinu francúzskej opery prevzal Milhaud techniku živých

obrazov, ktoré sú však zobrazené principiálne novým spôsobom, filmovými zábermi, majúcimi funkciu integrálnej súčasti inscenácie. Už vtedy, v inscenácii spred takmer sedemdesiatich rokov, použili inscenátori¹¹⁷ ako jeden z dôležitých prostriedkov formujúcich divadelnú poetiku inscenácie filmovú produkciu. Došlo tak ku kombinácii divadelných a filmových prostriedkov, ktoré možno pokladať z hľadiska vývinu inscenačných tendencií v opere prvej tretiny dvadsiateho storočia za ojedinelé. A pre skúmanie problematiky exotizmu v opere priniesli nové podnety: filmové nanajvýš autentické zobrazenie exotického rámca opery, objavených krajín a dialavy mora.

Pripomeňme, že prvým hudobným skladateľom, ktorý v opernej tvorbe využil filmové plátno, bol Bohuslav Martinů. Jeho opera *Tri želania* (*Tři přání*, 1929) má dokonca skladateľom definované žánrové označenie „opera - film”.¹¹⁸ Zaujímavé je, že aj v opere Martinů je určitý exotický rozmer, vystupuje tu nymfa v podobe príslušníčky afrického národa. Exotický zlatý ostrov, ku ktorému sa konajúce postavy snažia priblížiť, vystupuje tu ako kritika arkadického prístupu k zobrazeniu exotického aj ako symbol odsúdenia hromadenia hmotných prostriedkov a honby za bohatstvom. Aj keď Martinů tvoril svoje javiskové dielo približne v tom čase ako Milhaud, jeho premiéra sa konala až v roku 1971 v Brne.

Film ako nové, fascinujúce a magické médium prenikal do opery koncom dvadsiatych a začiatkom tridsiatych rokov intenzívne. Intenzívnejšie, než kedykoľvek neskôr. Po období očarenia a príťažlivosti nového umeleckého prostriedku prišlo obdobie uvedomenia si odlišnosti a špecifiky oboch umení a problémov súvisiacich s ich spojením.

Zachované svedectvá svedčia o tom, že inscenácia predstavovala ukázkový prípad avantgardnej, moderne koncipovanej opernej umeleckej výpovede, na ktorej sa

¹¹⁷ Operu Krištof Kolumbus v Štátnej opere Unter den Linden hudobne naštudoval dirigent Erich Kleiber, režisér bol Franz Ludwig Hörth a scénickým výtvarníkom Panos Aravantinos.

podieľali umelci prvotriednych kvalít z rôznych krajín Európy. Pripomeňme, že premiéra Milhaudovho *Krištofa Kolumba* sa konala pred Hitlerovým nástupom k moci, ktorý znamenal v Nemecku koniec avantgardnému umeniu, nielen z rasových (Milhaud bol, ako sa sám označil, „provensálsky Francúz izraelitského vyznania“¹¹⁹), ale aj z estetických, respektíve pseudoestetických, a politických dôvodov.

Okolnosti vzniku Milhaudovej opery sú všeobecne známe. Skladateľa na Claudelovom librete zaujali možnosti, ktoré dávali lyrické a epické prvky literárneho spracovania. Pôvodne Claudel s Milhaudom uvažovali o filme, ktorý by v Hollywoode pripravil Max Reinhardt, neskôr Reinhardt pre umelecké nedorozumenia 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 pre túto opernú fresku filmovú produkciu. Zároveň aj v hudobnom stvárnení sa Milhaud uchýlil k technike akoby filmového strihu, ktorá umožňuje rýchly prechod medzi rôznymi časovými a priestorovými vrstvami opery.

Technické vymoženosti modernej 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 (najmä francúzskej), ku ktorým patrila aj náležitá dávka spektakulárnosti, výpravnosti, schopnosti prekvapiť alebo priam šokovať publikum. Aj tento prístup mohol podporiť zobrazenie exotických momentov.

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.

¹¹⁸ bližšie o tom ŠAFRÁNEK, Miloš: Divadlo Bohuslava Martinů. Supraphon: Praha, 1979.

¹¹⁹ MILHAUD, Darius: Motivy bez tónů. Z francúzskeho originálu Notes sans musique do češtiny preložil Josef Kostohryz. Praha: Supraphon, 1972, s. 7

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 (Panosa Aravantina) 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 organickej prepojenosti jednotlivých umeleckých znakových systémov. Dramatický a divadelný tvar sa odvíja od ich koexistencie, symbiózy a syntézy. 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 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, zastarane, ako rezíduá veľkej výpravnej opery minulého storočia s jej grandióznymi a pompéznymi zobrazovacími prístupmi. Pripomeňme si napríklad slávny scénický návrh k svetovej premiére Meyerbeerovej *Afričanky* v Parížskej opere z roku 1865. V treťom dejstve nájdeme dokonale realistický obraz korábu, navyše počas morskej búrky. Tento exotický moment a pokus o realistické zobrazenie námornej lode pôsobí na opernom javisku neprirodzene a nemiestne (buď naivne, alebo ako 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.

Veľmi zaujímavo tento inscenačný prístup komentuje Darius Milhaud v spomienkovej knihe: „Predvedenie bolo znamenité a Kleiber skvelo dirigoval. Réžia bola veľmi obratná: divadelnú oponu odstránili a javisko predĺžili po oboch stranách nad miesto pre orchester po celej dĺžke divadla, takže zbor mohol spievať, nerušiac pritom hru. V pozadí javiska bolo filmové plátno; použitie filmu malo dať väčšiu intenzitu evokačnej sile réžie. Keď Krištof Kolumbus číta knihu Marca Pola, zjavia 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 akoby prenášal túto evokáciu do vnútorného a tajuplného sveta. Technické prostriedky Štátnej opery umožňovali rýchlu výmenu dekorácií, čo bolo znamenité, pretože je tam dvadsaťsedem obrazov.“¹²⁰

Niekoľko zachovaných scénografických návrhov Pana Aravantina ukazuje, že tento slávny grécky 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, keď námorníci prestali dúfať v dobrý výsledok plavby. Takisto filmové vykreslenie morského pobrežia s výhľadom do morských diaľav nie je žánrovým obrázkom zo starej opernej inscenácie, ale silným obrazom nekonečnosti mora, neskôr umocneným ešte krdlom bielych holubíc, v opere veľmi silne významotvorným symbolom,

¹²⁰ Darius Milhaud: c. d., 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.

smerujúcim tak k ideám kresťanstva, ako aj k nádeji na úspešný koniec plavby.

Tieto exotizmy nie sú v opere samoučelné, ale vytvárajú prepojenia s estetickým posolstvom umocneným pomocou filmového zobrazenia. Film bol v čase vzniku Milhaudovej opery *Krištof Kolumbus* médiom „neobmedzených možností“. Základnú korešpondenciu medzi operou a filmom môžeme nájsť už v tom, že film svojou polyfunkčnosťou a viacdimenzionalnosťou zodpovedá viacvrstvovosti a viacdimenzionalnej symbolickej podstate umeleckej výpovede opery. Film, ktorý sa už vtedy chápal ako prostriedok schopný plniť najrôznejšie sociálne a estetické funkcie (dokumentárnu, zábavnú, náučnú, výchovnú a podobne), zodpovedal touto polyfunkčnosťou umelecky zložito štruktúrovanému posolstvu opery, v ktorom exotizmus predstavuje jednu z rovín nesúcich hlavný výrazový a významový potenciál opery. Filmové znázornenie exotizmov sa stalo komponentom opernej scénografie, realisticky umocňujúcim operné obrazy, ale zároveň posúvajúcim ich umelecké posolstvo do vyššej, transcendentnej roviny. Zároveň však film v opere prekračuje čisto scénografickú funkciu a stáva sa činiteľom napomáhajúcim nastoliť novú totalitu operného umeleckého diela, založenú podobne ako wagnerovský koncept na idei súborného umeleckého diela, ale chápanej v súvislosti s vývinom opery a hudobného divadla v dvadsiatom storočí. Transparentnosť filmových obrazov v kombinácii s viacdimenzionálnym divadelným znakom je jednou z podôb hľadania nových princípov organickej jednoty zložiek, prvkov, vrstiev operného diela, opernej inscenácie.

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 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.”¹²¹ 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, objaví sa výrazný kinetický činiteľ (živé obrazy!), navyše svojou sugestivitou strhávajúci na seba pozornosť obecnstva.

Milhaud svojou koncepciou inšpiroval aj ďalších tvorcov. Werner Egk napísal pod bezprostredným dojmom Milhaudovho *Krišofa Kolumba* svoju rozhlasovú operu *Columbus* (1933). Neskôr ju upravil aj pre javiskové predvedenie, ktoré sa konalo v roku 1942. Egka zaujalo na Milhaudovom spracovaní kolumbovského sujetu spojenie mysticizmu, poetickej temnosti a tajuplnosti, tendencia ku kolosálnemu obrazovému videniu s priam dokumentárnym autentickým videním, ktorý do opery vnáša filmová dimenzia zobrazujúca aj exotické momenty.¹²²

Milhaudova opera - mystérium je jedným z operných projektov s exotickými črtami, ktorý prekračuje zobrazovacie princípy romantickej a veristickej opery a smeruje k zásadne novému opernému konceptu, v ktorom exotizmus je viac než pikantným ozvláštnením alebo apartným exkluzívnym prvkom. Jeho tvorivé uchopenie je v organickej jednote so všetkými podstatnými výpovednými vrstvami opery a je prvkom, pomocou ktorého sa vytvára zrkadlenie vzťahu domáci - cudzí v existenciálnom rozmere človeka v súčasnom svete.

¹²¹ Otakar Zich: *Estetika dramatického umění*. Panorama, Praha, 1986, 2. vydanie, s. 213

¹²² EGK, Werner: *Die Zeit wartet nicht*. Percha: 1973, s. 178.

Exotizmus v opere a jeho hranice

Od najstarších čias sa človek usiloval poznávať nové svety. Táto jeho túžba prenikla aj do umeleckých výtvorov, pričom v jednotlivých umeleckých odvetviach sa prejavila rôznym spôsobom alebo akcentom na rôzne skúsenostné vrstvy.

V európskej opere sa stretneme s exotickými témami už v počiatkoch vývinu tohto hudobnodramatického druhu. Aj keď prvé opery námetovo čerpajú z gréckej mytológie, už okolo

roku 1650 sa vo vývine operného žánru stretneme s témami a motívami súvisiacimi s mimoeurópskymi kultúrami.

Zlom v námetovej orientácii opery súvisel nielen s projekciou vnútorného sveta barokového človeka, ktorý túžil po uskutočnení svojich želaní, snov, fantázií vzťahujúcich sa na doteraz málo poznaný svet. Oproti témam z gréckej mytológie predstavovali opery s exotickými námetmi pre tvorca väčšiu možnosť fantazírovať, vymýšľať zápletky, ktoré nie sú vopred určené a nemajú z hľadiska literárneho (libretného) spracovania konvencionálny charakter a pre vnímateľov umeleckého diela oživenie, obohatenie a z nich vyplývajúce estetické a umelecké inovácie.

Umelecké dielo môže poukazovať na nejakú udalosť, konkrétne postavy, určitú dobu a historickú situáciu, ale nie je to jeho najpodstatnejší a najdôležitejší význam. V dejinách opery znamená vznik operného diela s exotickým námetom alebo exotickými črtami (napríklad v hudbe, scénografii či literárnej predlohe) obohatenie nielen námetovej sféry opery, ale rozšírenie a obohatenie vzťahov človeka - ako tvorca i ako vnímateľa umeleckého diela - ku skutočnosti.

Rozšírenie možností vzťahu človeka k realite, ktorá ho obklopuje, zároveň stanovuje hranicu, ktorá oddeľuje staršie a novšie námetové vrstvy v opere a konvenčný a nekonvenčný prístup k práci s operným libretom. Opera sa z „nadzemských“ a „božských“ výšin antickej mytológie zniesla na zem a priblížila sa súdobému človekovi. Aj vďaka exotizmom.

Z hľadiska genézy operného diela súvisí orientácia na exotizmus predovšetkým s kategóriou ozvláštnenia. Aj keď tento termín pochádza z literárnej vedy, má opodstatnenie aj v reflexii divadla. Urobiť niektorý prvok operného diela (alebo inscenácie) zvláštnym, podivuhodným, nezvyčajným predpokladá z hľadiska umeleckej tvorby predovšetkým prelomiť konvencie, automatizmy, stereotypy. Exotizmus v opere sedemnásteho a osemnásteho storočia mohol hrať úlohu šoku, takmer vyzývavosti, ktorá do hudobnodivadelného diela vnášala

momenty prekvapenia, nápadnosti, prípadne aj pompéznosti. Nezáležalo tu na historickej vernosti a pravdivosti. Na tomto fakte založil kubánsky spisovateľ Alejo Carpentier jeden zo zdrojov vnútorného napätia vo svojej novele *Barokový koncert*, ktorú sme podrobnejšie analyzovali v kapitole Exkurzia do beletrie o exotической opere. Mexický šľachtic sa počas svojej cesty po Taliansku zúčastní na premiére Vivaldiho opery *Montezuma* s námetom z Cortésovho dobývania Mexika. Znalca mexických pomerov a histórie zarazí voľné - a svojvoľné - narábanie s historickými, etnografickými a geografickými faktami z histórie svojej vlasti, pozastavuje sa nad európskym videním tradičných aj moderných mexických šiat, ktoré vo forme divadelných kostýmov nadobúdajú neadekvátne a nepresné podoby. Napriek tomu (a mnohému inému, čo môže byť predmetom historických, etnografických, geografických a ďalších vecných výhrad) však mexický šľachtic operu prijíma, raduje sa z nej, nachádza v nej estetickú záľubu, estetický zážitok. Práve prostredníctvom estetického a umeleckého zážitku zabúda na veci kontrastujúce s realitou a pozerá sa na operu ako na umelecké dielo, ktorého hlavnou funkciou je prinášať estetické a umelecké hodnoty, nie poznanie, respektíve ktorého gnozeologická funkcia sa realizuje prostredníctvom axiologickej funkcie.

V staršej opere hrajú exotizmy funkciu ozvláštnenia, v opere devätnásteho a dvadsiateho storočia sa v mnohých prípadoch (*Aida*, *Carmen*, *Madame Butterfly*...) exotické stáva hlavným nositeľom dramatického konfliktu diela. Táto vývinová zmena, ktorá sa odohrávala postupne už od čias klasicizmu, súvisí so zmenami koncepcie hudobnodramatickej postavy v opere. Práve postavy exotických hrdinov prinášajú narušenie konvencie a jej fikcionalizácie v rámci prístupu k tvorbe hudobnodramatickej postavy. Ak chápeme zobrazenie hudobnodramatickej postavy v opere ako chápanie človeka v konkrétnych historických, spoločenských, náboženských, politických, sociálnych a ďalších väzbách, potom sa dá predpokladať, že práve zobrazenie postavy z cudzokrajnej

kultúry sa môže stať prostriedkom dynamického porušovania konvencií a spôsobu fikcionalizácie hudobnodramatickej postavy, a tým aj inovačným zdrojom opery a nositeľom nových, v iných kontextoch ťažko mysliteľných dramatických napätí a konfliktov. Psychologizmus opery devätnásteho storočia vytvára pre toto poňatie exotickú dramatickú postavu veľmi účinné podhubie. Práve koncepčné a dramaticky účinné kreovanie exotickú opernej postavy smeruje k prekračovaniu operného exotizmu ako miestneho koloritu a smeruje k exotizmom, ktoré sa stávajú nositeľmi hlbších a vnútornejších tenzií a konfliktov.

Niekedy vystupuje exotická postava v opere ako obraz imaginárneho súčasníka, pričom najmä vážna opera, na rozdiel od komickej, chápe osobu v cudzokrajnom prevlečení ako sprostredkovaný obraz, sprostredkovanú výpoveď o súčasnosti a jej aktuálnych aspektoch. Nemusí to však byť pravidlom.

Z hľadiska funkcie ozvlášťujúceho činiteľa, ale aj z hľadiska štruktúry a výstavby umeleckého diela hral exotizmus v rôznych štýlových orientáciách raz väčšiu a intenzívnejšiu, raz menšiu úlohu. Ak chápeme operu ako štrukturovaný umelecký výtvor s podstatnou – a často dominantnou – hudobnou zložkou, bude dôležité, akým spôsobom sa exotické prejavuje práve v nej. V ostatných zložkách divadelného charakteru opery sa exotické prvky prejavujú podobne ako v iných divadelných druhoch. Expresivita hudobnej zložky dáva opere jej podstatnú individuálnu črtu. Susanne K. Langerová o tomto probléme píše: „Ozajstná sila hudby spočíva vo fakte, že môže byť pre citový život ´pravdivá´ spôsobom, akým jazyk nie; pretože jej významové formy majú tú ambivalenciu obsahu, ktorú slová nemôžu mať.“¹²³

V sedemnástom a osemnástom storočí by sme v opere márne hľadali intonácie, alúzie alebo citácie takého hudobného materiálu, ktorý by jednoznačne zakotvil operné dielo do konkrétnej exotickú krajiny. Hudobnodramatické situácie sa z hľadiska skladateľa riešili tak, aby si poslucháč uvedomil

všeobecne ľudské afekty (radosť, láska, nenávisť, smútok...), to, čo neskôr romantici nazývali miestny kolorit (hudobnými prostriedkami sa navodzuje charakter určitej krajiny, situácie, historického obdobia a podobne), by sme v opere sedemnásteho a osemnásteho storočia márne hľadali. Napríklad dej Rameauovej opery *Galantná India* z roku 1736 sa odohráva v Turecku, u peruánskych Inkov, v španielskych a francúzskych kolóniách v Amerike a v Perzii. Všetky tieto „exotické“ národy tancujú v Rameauovej opere – menuet.

Od čias Mozarta sa v operách s exotickými námetmi prejavuje snaha hudobne vykresliť prostredie cudzích, vzdialených krajín. Metamorfózy prístupov sa líšia podľa individuality tvorcov, podľa štýlovej zakorenenosti diela, podľa úrovne dobového poznania mimoeurópskych hudobných kultúr. Napríklad Puccini, keď komponoval *Turandot*, veľmi starostlivo študoval tradičnú čínsku hudbu – a mnohé z jej intonácií použil vo svojom hudobnom stvárnení.

V devätnástom a dvadsiatom storočí smeruje vývinový trend ku globalizácii, takže exotické v najhodnotnejších a najživotnejších operných opusoch nevystupuje v polohe zaujímavého, pikantného, ozvlášťujúceho koloritu, ale ako zložka vytvárajúca základný dramatický konflikt diela, teda organicky spätá s ostatnými zložkami divadelného výrazu – a často ústredná.

V štruktúre operného diela hrajú exotické prvky a ich zakomponovanie v priebehu devätnásteho a dvadsiateho storočia čoraz silnejšiu významotvornú úlohu, to však neznamená, že by aj v týchto obdobiach, najmä v dvadsiatom storočí, nevznikali diela, kde exotizmus plní funkciu pikantného koloritu (napríklad exotická postavička Turkyne v Stravinského opere *Život zhýralca* (*The Rake's Progress*, 1951), alebo exotický ostrov v opere Martinů *Tri želania* (*Tři přání*, 1929).

Exotizmus zakódovaný do diela jeho tvorcom alebo tvorcami dostáva pri ceste k publiku konkrétnu podobu od tímu

¹²³ LANGEROVÁ, Susanne K.: O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu. Bratislava: Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu, 1998, s. 49.

inscenátorov. Záleží na ich javiskovej a hudobnej koncepcii, záleží na ich inscenačnom zámere, či exotické momenty v diele podčiarknu, zvýraznia, či ich budú hyperbolizovať, alebo ich utlmia.

Inscenačná prax nás poučča, že exotický rozmer môžu dostať diela, ktoré neboli vytvorené ako „exotické“, a naopak. Týka sa to napríklad Straussovej opery *Žena bez tieňa*, ktorá prináša aj exotické polohy. Neviažu sa však na konkrétne zobrazenie prostredia alebo hrdinov. Ide o rozprávkovú operu (niektorí znalci ju prirovnávajú k *Čarovnej flaute* dvadsiateho storočia¹²⁴), ktorá však obsahuje silné filozofické podnety z orientálnych kultúr (vplyv rozprávok z *Tisíc a jednej noci*, ktoré silne zaujali libretistu Huga von Hofmannsthal). Niektorí inscenátori zdôrazňujú, podobne ako v *Čarovnej flaute*, orientálny kolorit, v ktorom sa fantazmagorický, symbolický a rozprávkový dej odohráva, iní zasa chápu Ženu bez tieňa v nadčasových, univerzálnych kontextoch, čomu zodpovedá aj výtvarná stránka inscenácie.

Pri hodnotení recepcie opier s exotickými námetmi, črtami, dejom nie je dôležité, či recipient analyzuje vzťah umenia k realite, konkrétne vzťah exotických momentov ku kultúrnemu zázemiu národa, ku ktorému sa exotizmus vzťahuje. Oveľa viac než vzťah k realite, z ktorej tvorcovia diela čerpali inšpiráciu, zamená vzťah recipienta k univerzu vlastnej umeleckej aj mimoumeleckej skúsenosti, respektíve vzťah exprese diela k impresii recipienta.

Inscenácia opery s exotickým námetom môže vychádzať z reálií cudzej krajiny, môže sa usilovať o presné a adekvátne zachytenie (napríklad prostredia Japonska v *Madame Butterfly*), a iná inscenácia tej istej opery môže stavať na eliminácii všetkého, čo sa vzťahuje k určitému kultúrnemu prostrediu a jeho znázorneniu, a na akcentácii univerzálnych, všeobecne ľudských momentov. Pre hodnotu jednej a druhej

¹²⁴ napríklad GRUBER, Gernot - FRANKE, Rainer: heslo Strauss: Die Frau ohne Schatten. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheatres in 8 Bänden. Oper. Operette. Musical. Ballett. München - Zürich: Piper, 1997, 7. diel, s. 107 - 112.

inscenácie to však samo osebe neznamena nič. Umelecké postupy môžu exotické prvky umocniť, ale aj zmariť.

Historický vývin opery potvrdzuje, že opery s exotickými námetmi vždy patria do tej kultúry, do toho kultúrneho okruhu, v ktorom tvoril autor (autori). *Turandot* je teda talianskou (európskou) operou, nie čínskou, Bellov Kováč *Wieland* (*Wieland der Schmied*, 1926) sa obracia ku Slovákom, respektíve aj k ďalším národom strednej Európy - a až v druhom pláne k Nórom, z ktorých mytológie námetovo čerpá. Dokonca ani *Dievča zo zlatého Západu* neoslovuje európskych vystaľovalcov v Amerike - zlatokopov, ale bežné európske a americké operné publikum. Pohľad na operu z pozície „exotického“ národa je iste zaujímavý, často aj úsmevný. Pre estetické hodnotenie však má iba doplnkový charakter.

Hranice exotizmu v opere sa týkajú rôznych charakteristík a parametrov opery a jej vývinu. Môžeme hovoriť o hraniciach z hľadiska vývinu, výstavby a štruktúry umeleckého diela, recepcie a prezentácie. Tak ako všetko v umení, aj tieto hranice sú flexibilné a vo väčšine ich prekročenie, ak je vedené umeleckou snahou tvoriť, nie búrať, znamená nové estetické a umelecké možnosti. Aj keď vo všeobecnosti znamená prienik exotizmov do európskej opery stieranie hraníc medzi národmi a kultúrami, na umelecký tvar opery nemali exotizmy podstatný inovačný vplyv z hľadiska makroštruktúry celku. Exotizmus v európskej opere vystupuje ako dôležitá doplnková, ozvlášťujúca črta, ako činiteľ, ktorý napomáhal rušiť niektoré divadelné a operné konvencie a nové prvky zavádzal viac-menej v oblasti subštruktúry a mezoštruktúry než v oblasti tektoniky a architektúry opery ako umeleckého celku.

Exotizmus a fascinácia

Keď hovoríme o fascinácii z estetického stanoviska, je zrejmé, že tento estetický jav, respektíve psychický akt s výrazne estetickým pozadím, možno aplikovať aj na oblasť nášho skúmania, na exotické prvky v opere. Už viackrát sme konštatovali, že uplatnenie exotických prvkov (od koloritu až po koncepčné kroky) súvisí s estetickou kategóriou ozvláštnenia. (Niektorí semiotici divadla, napríklad Ivo

Osolsobě, hovoria v tejto súvislosti o ostenzii.¹²⁵) Fascinácia súvisí s prostriedkami, ktorými tvorca dosahuje ozvláštnenie. Pre niektorých estetikov je dokonca fascinácia jedným z ústredných estetických pojmov, lebo najlepšie vystihuje špecifikum umenia z hľadiska očakávaní vnímateľa.¹²⁶

Fascinácia z hľadiska vnímania umeleckého diela funguje na princípe kontrastu. Ak by sme sa na zavádzané trendy vo vývine operného žánru pozerali ako na umeleckú projekciu možného, ozvlášťujúce prvky vnášajú do štruktúry opery momenty, ktoré môžu fascinovať. Týka sa to všetkých komponentov opery, fascinácia nie je iba záležitosťou libreta (príbehu) a jeho zhudobnenia. Ak napríklad v barokovej opere bola hudobnovýrazová stránka pomerne prísne konvencionalizovaná - zobrazenie duševných stavov a procesov hrdinov opier sa riadilo možnosťami, ktoré poskytoval dobový „afektový slovník“, prvky fascinácie sa odohrávali oveľa silnejšie než v príbehu a jeho zhudobneniu v kostýmovej a scénografickej časti.

Nákladné „ahistorické“ a nad regionálne zvláštnosti sa povznášajúce kostýmy, pompézna scénografická práca, neočakávané scénické efekty, ku ktorým patrili napríklad divadelný požiar alebo pád scény, boli ozvláštnením, čo mohlo vyvolať aj fascináciu. Takisto divadelné alebo operné stvárnenie námornej bitky, obľúbené v šestnástom až osemnástom storočí, súvisí s fascináciou - a zároveň sa tu objavujú exotizujúce polohy. Zobrazenie mora a morských korábov asociujúcich dialavu, a teda okrem iného aj exotické krajiny malo za úlohu preniesť diváka do scenérií a situácií, ktoré ozvlášťujú prostredie a situácie, s ktorými sa vo väčšine prípadov na javisku stretáva.

Exotické a fascinujúce momenty znásobovalo napríklad zobrazenie morských príšer. Na scénickom návrhu slávneho

¹²⁵ OSOLSOBĚ, Ivo: Mnoho povyku pro semiotiku, Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992.

¹²⁶ Napríklad BENN, G.: Probleme der Lyrik. In: G. Benn: Gesammelte Werke, Wiesbaden: 1959, zv. 1, s. 506 a ďalšie. Na Slovensku zdôraznil dôležitosť fascinácie v literárnych súvislostiach napríklad ŠABÍK, Vincent: Literatúra pre súčasníkov. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1988.

talianskeho scénického výtvarníka, pôsobiaceho vo Viedni, Giuseppa Galliho Bibiena¹²⁷ k viedenskej premiére Fuxovej opery *Angelika, premožiteľka Alciny*, komponovanej podľa epizódy Ariostovho *Zúrivého Rolanda*, vidíme typické barokové koráby a v ich blízkosti „romanticky“ tvarované skaly vystupujúce z mora, na nich akýchsi malých drakov podobných brontosaurom a uprostred nich obrovskú morskú príšeru, schopnú pohltiť vo svojich útrobach aj veľký morský koráb. Sugestivita tohto obrazu je daná nielen exotickými prvkami, ale aj strašidelnosťou, hrôzostrašnosťou a tajuplnosťou, ktoré mala scéna vyvolať.

V ďalšom vývine sa s fascináciou ráta ako s veľmi dôležitým, podstatným výsledkom pôsobenia operného diela na vnímateľa. V klasicistických operách sa upevňuje hudobná kresba regionálneho prostredia, najmä v operách s tureckou tematikou. Dráždivé melódie síce neboli priamymi tureckými citáciami, ale zachovávali určité melodické a rytmické prvky pripomínajúce tureckú hudbu. Dobová ranoromantická reflexia, ktorej autorom bol Mozartov švager Carl Maria von Weber, nepripomína napríklad v súvislosti s Mozartovým *Únosom zo serailu* exotické prvky, ale zdôrazňuje mladistvý charakter hudby a neobyčajnú šírku zvukovej farebnosti, ktorú Mozart vo svojom diele uplatnil.¹²⁸ To boli konkrétne prvky, ktoré vo svojej dobe pôsobili fascinujúcim dojmom.

Štýl a idea skladby však spolu nepochybne súvisia, takže Weberove slová sa nepriamo dotýkajú aj spôsobu tvarovania materiálu, ktorý mal pôsobiť exotickým dojmom. Mozart zdôraznením mladistvosti hrdinov a špeciálnou prácou s farbou orchestrálneho zvuku (nehovoriac o alúziách na turecké intonácie) vyvoláva fascinujúce pocity, zosilnené okrem iného (aspoň pre vnímateľa mozartovských čias) aktuálnou tureckou hrozbou, respektíve vnímateľovou psychickou osciláciou medzi

¹²⁷ Scénický nárh Giuseppa Galliho Bibiena je zobrazený v práci MEZZANOTTE, Riccardo (editor): Opera. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1977, s. 30.

¹²⁸ WEBER, Carl Maria von: „Die Entführung aus dem Serail“, Oper von Mozart. In. Carl Maria von Weber: Kunstansichten. Usporiadal Irmgard HORLBECK-KAPPLER, Irmgard. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1975, s. 209 - 211.

nedávnou tureckou hrozbou, ironickým a mierne sarkastickým zahrávaním si s ňou a súčasným relatívnym pokojom a bezpečím.

Fascinácia, ktorá sa vyznačuje očarením, odovzdaním sa dielu, až estetickou zaslepenosťou a jednostrannosťou, je záležitosťou romantickej percepcie. V súlade so zásadami romantickej estetiky je fascinácia založená na sústredenom intenzívnom vnímaní, od ktorého sa odvíja silný estetický a psychický zážitok a zmyslová a citová odovzdanosť sa dielu.

Niekedy sa fascinácia pokladá za vitálny pendant duševného sústredenia.¹²⁹ Z tohto hľadiska nezáleží na zobrazenom predmete alebo deji, ktorým je vnímateľ fascinovaný, ale na spôsobe, akým je fascinujúci prvok zakomponovaný do štruktúry diela. Tento postup zodpovedá zásadám formalistickej a štrukturalistickej estetiky, ktoré spôsob stvárnenia kládli nad obsahové kvality diela. V takých operných dielach málokedy vystupuje exotizmus ako jediný ozvlášťujúci prvok.

Väčšinou sa dojem fascinácie dosahuje spájaním viacerých ozvlášťujúcich prvkov. V opere sa tak exotické prvky spájajú s historickými, etnografickými, rozprávkovými, mýtickými, biblickými, fantazmagorickými, fantastickými, strašidelnými a podobne. Kresba konkrétnych exotických prostredí sa výraznejšie a sugestívnejšie odlišuje od iných prostredí, zobrazenie exotického hrdinu nadobúda svojrázne a originálne črty, čím sa modelovanie jeho funkcie v diele mýtizuje alebo sa zobrazením jeho osudu vzbudzuje špeciálny súcit. Tento trend je príznačný pre operný vývoj počas celého devätnásteho storočia - a až vo veristickej opere nadobúda iný rozmer. Vtipne túto skutočnosť charakterizuje francúzsky divadelný estetik Georges Banu, ktorý naráža dokonca na súvislosť exotickej hrdinky a jej erotizujúceho pôsobenia: „Všetky veľké milenky na scéne sú pôvodom cudzinky. Od Medey po Faidru, od Kleopatry po Salome. Odhaľujú utajený rozmer tela a ničivý potenciál náruživkej erotiky. Do sveta, kde platí najmä rozum, prináša cudzinka iracionalitu tela tak

spontánne, že je jeho kňažkou aj väzenkyňou. Tieto ženy pochádzajú najčastejšie z Palestíny, Egypta, Arménska, zo svetov, kde sa podľa mýtov nekladú zábrany túžbam, neexistujú pre ne zákazy a obmedzenia. Fascinujú, pretože sa erotike oddávajú ako svojmu poslaniu a osudu."¹³⁰ Práve fascinácia exotickým hrdinom patrí v opere k najsilnejším, aj keď zobrazenie týchto hrdiniek má nepochybne aj erotický rozmer, vo väčšine opier sa od zmyselného rozmeru erotizmu odvíja príbeh vyvolávajúci súcit, pochopenie, toleranciu.

Poetika verizmu, zakladajúca si na zobrazení obyčajných ľudí v každodennom živote, vlastne vylučuje zobrazenie exotického hrdinu, avšak vo veristických operách z exotického prostredia, ktoré vznikli ako protireakcia na neudržateľnú estetickú doktrínu, sa autenticnosť zobrazenia dosahuje práve čo najvernejšou kresbou prostredia - hudobne, literárne i scénicky.

Tak sa v dejinách opery po stáročiach opakuje podobná situácia: opera sedemnásteho storočia, zobrazujúca najmä antické božstvá, zostúpila na zem, aby zobrazovala iných ľudí a iné prostredia (aj exotické). Veristická opera zasa pociťuje potrebu vrátiť sa od obrazu obyčajného človeka a prostredia k štylizácii, k exkluzívnemu prostrediu, ktoré by upútalo svojou mimoriadnosťou a nedostupnosťou. Dôvodom v oboch prípadoch je fascinácia.

Predmety fascinácie môžu byť rôzne. Menia sa v závislosti od módy, vkusu, psychosociálnych a ďalších tendencií. Zákon akcie a reakcie v umení tu platí v nezmenenej podobe.

Svojím spôsobom má fascinácia v opere (a umení) niečo spoločné s fascináciou z rozprávky, o ktorej bol Novalis napísal: „V ozajstnej rozprávke musí byť všetko zázračné, tajuplné a nesúvislé, živé. Každá vec iným spôsobom. Celá príroda musí byť zázračným spôsobom premiešaná so svetom

¹²⁹ Napríklad v hesle „Fascinace“ In: HENCKMANN, Wolfhart - LOTTER, Konrad: Lexikon der Aesthetik. München: Verlag C. H. Beck, 1992, s. 59 - 60.

¹³⁰ BANU, Georges: Divadlo alebo naplnený okamih. Do slovenčiny preložil Miloš Mistrík. Bratislava: Tália-press, 1998, s. 127.

duchov. Čas všeobecnej anarchie, absencia zákonov, čas slobody, prírodný stav prírody, čas pred svetom (štátom). Tento čas pred svetom nám poskytuje niektoré rozptýlené črty času po svete - tak ako je prírodný stav zvláštnym obrazom večnej ríše."¹³¹

Fascinácia v umení, respektíve fascinácia umením často ráta s tými vrstvami ľudskej psychiky, ktoré súvisia s mýtom a mágiou, túžbou po neznámom, so vzrušením z predstáv o ďalekých krajoch a cudzích ľuďoch, na rozdiel od kantovsky „nezúčastneného“ estetického vnímania umeleckého diela fascinácia ráta so silným emocionálnym vzťahom k dielu, prípadne k jeho tvorcovi (tvorcom). Vyvoláva pocit úchvatnosti, zaľúbenosti, niekedy až fanatizmu.

Fascinácia má niekedy aj sexuálne a erotické pozadie. Pripomeňme si, akým silným, fascinujúcim dojmom pôsobili v dejinách opery ženy - kňažky cudzokrajných božstiev, čo zhrešili alebo sa rozhodujú medzi láskou, vášňou a jej naplnením a vernosťou svojmu božstvu.

Fascinácia a exotizmus sa môžu dotýkať vzdialených krajín zobrazených širokou paletou farieb, svetiel, so všetkou exotickou bujarosťou a vitalitou, ale aj s ilúziou exotiky a pocitom čohosi tajuplného, čo zostáva nezobrazené. Všimnime si, ako silno a tajuplne pôsobí vo Wagnerovom *Blúdiacom Holandďanovi* exotika mora, ktorá je zobrazená iba náznakom. O to silnejšie však pôsobí na divákovu obrazotvornosť v spojení s minulými aj budúcimi cestami večného pútnika. Je jedným z najsilnejších prvkov fascinácie opery vychádzajúcej zo známej legendy o tajuplnom korábe.

V *Tristanovi a Isolde* more ako symbol nekonečnej diaľavy zasa fascinuje v spojení so severskou námornou mytológiou. Michel Mollat du Jourdin, znalec problematiky vzťahu mora a ľudskej kultúry, túto myšlienku potvrdzuje: „Vzťah európskej hudby k moru sa neprejavoval iba čerpaním z historického fondu národných tém. More pôsobilo na hudobných skladateľov

¹³¹ NOVALIS: Zázračná hra sveta. Úvahy a fragmenty. Z nemčiny preložila Věra Koubová. Praha: Odeon, 1991, s. 190 - 191.

rovnako silným a bezprostredným dojmom ako na maliarov a niektorých priam fascinovalo.“¹³²

Z estetického a recepčného hľadiska fascinácia, tak ako aj ďalšie kategórie zohrávajúce dôležitú úlohu pri vnímaní umeleckého diela, potrebuje aj odstup. Práve estetická skúsenosť kladie medzi vnímateľa a estetický objekt, umelecké dielo dištanciu. Tento fenomén analyzoval Adorno vo svojej Estetickej teórii.¹³³ Adorno nastoľuje problém imanentnej pravdivosti umeleckého diela. Pri vnímaní, ktorého úlohou je podľa Adorna „pochopiť samotnú nepochopiteľnosť“¹³⁴ umeleckého diela, teda hrá úlohu tak estetická skúsenosť a racionálne momenty, ako aj vžívanie a fascinácia a ďalšie spontánne momenty.

Fascinácia v opere s exotickým námetom je rovnako ako fascinácia v umení vôbec aj prísľubom. Prísľubom, že záhada a tajuplnosť, ktoré svojmu vnímateľovi oznamuje, sa stane realitou alebo bude tajomný závoj odstránený. Je súčasťou intencie všetkých umení (v zmysle najväčších umeleckých výtvorov) smerovať k absolútnu. Či je tento prísľub klamom, zostane fascinujúcou otázkou.

¹³² JOURDIN, Michel Mollat du: Evropa a moře. Preložila Alena Lhotová. Bratislava: Archa, 1994, s. 263.

¹³³ ADORNO, Theodor Wiesengrund: Estetická teorie. Do češtiny preložil Dušan Prokop. Praha: Panglos, 1997, s. 453 – 456 a i.

¹³⁴ ADORNO, Theodor Wiesengrund: c. d.: s. 456.

Záver

Reflexia exotizmov v opere je záležitosťou interdisciplinárneho prístupu. Pri spracovaní tejto témy sme vychádzali z teatrologických a muzikologických poznatkov o vývine operného žánru, predovšetkým historického, estetického a sociologického charakteru, ale nevyhli sme sa ani reflexii

ďalších všeobecne historických, estetických, literárnych, výtvarných a psychologických súvislostí. Fenomén opery a divadla si taký prístup vyžaduje predovšetkým pre svoju povahu syntetického umeleckého diela. Interdisciplinarita nášho prístupu súvisí aj s témou. Dominuje v nej pohľad na fenomén exotizmu – a ten má širšie umelecké súvislosti, dotýka sa v podstate všetkých umení, ktoré sa podieľajú na etablovaní opery, a dotýka sa vo výraznej miere aj mimoumeleckých inšpiračných zdrojov, teda reality obklopujúcej tvorcu umeleckého diela.

V analýze exotických prvkov a významových vrstiev v opernom diele sme sa opierali o poznatky z rôznych vedných odborov reflektujúcich zo svojho stanoviska fenomén exotizmu. Našou ambíciou nebolo napísať dejiny opery s exotickými námetmi alebo exotickými prvkami, hoci historický pohľad v našej práci dominuje. Našou hlavnou ctižiadostou bolo pokúsiť sa dať odpoveď na otázky o estetickej a umeleckej opodstatnenosti výskytu exotizmov v jednotlivých operných typoch, o ich funkcii v rámci štruktúry a výstavby diela, o ich funkcii v rámci významovej vrstvy opery.

Fenomén exotizmu sme skúmali a analyzovali predovšetkým v opere ako opuse, ale snažili sme sa priniesť niektoré relevantné poznatky aj o exotizme v inscenačnej praxi, ktorá je vlastným bytím každého javiskového diela. Avšak ako prvoradý sme chápali rozmer exotizmu daný zápisom operného diela. Skúmaný fenomén v dôsledku tohto prístupu skúmame v množine operných diel ako takých, to znamená v súvislosti so štýlovou rovinou opery, s jej kompozičnou štruktúrou, ale aj s napojením opery na umelecké a sociálne javy svojej doby. Tam, kde to zhromaždený ikonografický materiál umožnil, sa dotýkame aj scénografického rozmeru inscenačnej praxe. V určitých otázkach sme sa zamerali aj na recepčný rozmer opery, hoci ho v predloženej práci neskúmame systematicky, ale iba na dokreslenie podmienok a okolností, za akých sa exotizmus v opere prijímal a ako inšpiroval ďalšie diela.

Usilovali sme sa analyzovať fenomén exotizmu a jeho metamorfózy v operách rôznych štýlových období v súvislosti s estetickým a filozofickým prúdením, príznačným pre jednotlivé štýlové epochy.

Pri analýze exotizmu v opere sme sa opierali o metodologické postupy teatrológie a muzikológie a uplatnili sme v pohľade na skúmaný jav aj niektoré postupy z oblasti semiotiky a hermeneutiky, ktoré sa prejavujú tam, kde sa analyzuje metaforický, symbolický alebo alegorický ráz exotického rozmeru opery.

V práci vychádzame z analýzy exotizmu ako estetického a kultúrneho fenoménu. Konštatujeme jeho geografické, etnologické, civilizačné, ale aj umelecké a estetické súvislosti.

V analýze funkcie exotizmu v starej opere (to jest v sedemnástom a osemnástom storočí) chápeme jeho uplatnenie ako ozvlášťujúceho činiteľa, ktorý sa dotýka predovšetkým literárnej a výtvarnej stránky opery a opernej inscenácie, v podstatne menšej miere zasahujú exotické prvky hudobné parametre opery.

Z literárnych východísk sa zameriavame na významné literárne diela, ktoré obsahujú aj exotický rozmer, a na jeho schopnosť tvorivo zapôsobiť na vznik operného diela (napríklad Ariostov epos *Zúrivý Roland*). Skúmame exotizmy v talianskej a francúzskej opere a ich genézu kladieme do súvislosti s jednostrannou orientáciou námetovej sféry opery sedemnásteho storočia na antickú mytológiu.

Skúmame zobrazovacie prostriedky barokovej opery serie a porovnávame význam afektovej teórie a rétorických figúr v hudbe barokovej opery pre zobrazenie exotizmov, zároveň konfrontujeme túto prax barokovej opery s jej scénografickými a literárnymi kvalitami.

Špeciálnu pozornosť venujeme alegorickému zobrazovaniu v barokovej opere a prvkom, ktoré alegorický obraz v opere etablujú. Pre exotizmus v opere mal alegorický charakter starej opery mimoriadny umelecký a estetický význam. Namiesto

jednoznačných alegorických modelov z gréckej a rímskej mytológie predstavovali postavy cudzokrajných ľudí a prostredí osvieženie, ozvláštnenie a uplatnenie väčšej dávky fantázie a nekonvenčnosti.

Umelecký vrchol barokovej opery predstavuje tvorba Georga Friedricha Händela. Exotizmy v jeho tvorbe, napríklad v operách *Orlando* a *Alcina*, majú hlbší, v niektorých prípadoch dokonca filozofický podtext.

Mimoriadnu pozornosť sme venovali novele kubánskeho spisovateľa Aleja Carpentiera *Barokový koncert*, ktorá prináša zamyslenie nad recepčnou optikou pri posudzovaní opery s exotickým námetom a nad otázkou historickej, geografickej a etnologickej vernosti pri zobrazení operného námetu z dejín zámorského národa. Tento exkurz do oblasti krásnej literatúry nechce nahrádzať prácu s kvalifikovanou odbornou literatúrou, skôr chce demonštrovať, že aj v oblasti esejistiky a krásnej literatúry možno vysloviť zaujímavý a pre vedecké poznanie podnetný názor, čo sa napokon vo vrcholných dielach literatúry dvadsiateho storočia aj stalo (Mann, Hesse, Werfel...).

Práca s Carpentierovým textom ovplyvnila aj výber materiálu na demonštrovanie exotizmov v opere osemnásteho storočia. Analyzovali sme ich na oblúbenom a viackrát zhudobnenom námete z dejín dobývania Mexika – operách o mexickom panovníkovi Montezumovi.

Opera klasicizmu a jej plynulý prechod k ranoromantickej opere predstavuje kvalitatívnu aj kvantitatívnu zmenu z hľadiska štruktúry operného diela, z hľadiska koncepcie konajúcich postáv postáv aj hudobnodramatických situácií. Tieto zmeny pripravujú pôdu aj novému poňatiu exotizmov v opere, ktoré sa prejavuje na rozdiel od barokovej opery aj hudobnou charakteristikou prostredí alebo postáv.

Hoci libreto klasicistickej opery často podlieha starším konvenciám a tvorivým postupom, v hudobnej zložke sa rodia zárodky miestneho koloritu, oblúbeného výrazového prostriedku opery devätnásteho storočia a v scénografickej zložke sa

prvýkrát v dejinách inscenačnej praxe opery presadzuje snaha o realistické a historicky verné (resp. do podoby vernosti štylizované) zobrazenie.

Tento trend organicky a umelecky logicky pokračuje a vrcholí v kľúčových dielach opery devätnásteho storočia, v ktorých sa stretneme so širokou varietou zakomponovania exotických prvkov do štruktúry opery, od zobrazenia koloritu až po organické prepojenie exotizmov ako ozvláštnenia s nosným a základným dramatickým konfliktom diela (napr. *Afričanka*, *Aida*) a podobne.

Exotizmus vo vrcholných dielach opery devätnásteho storočia vo výraznejšej miere súvisí s etickým posolstvom operného diela: s kritikou kolonializmu a nadradenosti bielej rasy, s ideou tolerancie k duchovnému a kultúrnemu rozmeru iných ľudí. Popri tomto trende, spájajúcom estetické a etické hodnoty do organického celku, však aj v opere devätnásteho storočia jestvuje exotizmus ako ozvlášťujúci, apartný, exkluzívny prvok.

Aj vo veristickej opere hrá exotizmus dôležitú funkciu. Postupy veristickej opery do značnej miery svojou koncepciou hudobnej expresivity anticipuje *Carmen*, v tejto opere nájdeme aj zaujímavú koncepciu exotizmu. Hoci nevyrastá z geograficky vzdialeného prostredia, prináša exotiku susednej krajiny (španielsky miestny kolorit), ktorá však nezostáva okrajová, ale prerastá do sociálneho a existenciálneho rozmeru hrdinky, ktorá má aj exotickú polohu svojej povahy a svojho temperamentu.

Zobrazenie exotických postáv a exotického prostredia sa uplatnilo aj vo veristickej opere, napriek tomu, že sa verizmus v opernom žánri definoval ako zobrazenie „obyčajného života obyčajných ľudí“. V určitom štádiu veristickí operní autori cítili nevyhnutnosť toto ohraničenie prekročiť a smerovať k novým námetovým okruhom, ktoré by priniesli opere oživenie a ozvláštnenie. Táto situácia sa v dejinách opery typovo podobá na iné situácie, v ktorých exotizmus prenikal do opery ako prvok a činiteľ narúšajúci staré, respektíve

zastarané operné konvencie. Verizmus do určitej miery pokračuje v zobrazovaní romantického sporu medzi Európanmi a príslušníkmi cudzokrajných národov, pričom sa títo chápu ako obeť mocenskej hegemonie a mentality zameranej na ovládnutie iných (*Madame Butterfly*). Exotizmus sa vo veristickej opere prejavuje aj ako apartný alebo efektný prvok dokresľujúci psychiku cudzokrajných postáv v operách odohrávajúcich sa v čisto exotickom prostredí s výhradne cudzokrajnými postavami (*Iris, Turandot*).

Naša analýza fenoménu exotizmu v opere v jeho historickej dimenzii sa končí reflexiou Milhaudovej opery *Krištof Kolumbus*, predstavujúcej polyfunkčne stvárnené dielo. Exotizmus sa v ňom spája s mystériom a kresťanskou symbolikou, v scénografii sa realita exotického prostredia a exotika a tajuplnosť mora zobrazuje aj filmovou produkciou ako integrálnou súčasťou opernej inscenácie. Zároveň sa v posolstve tejto opery akcentuje existenciálny rozmer hlavnej postavy. Teda pohľad na objaviteľa Nového sveta (okrem iného pre Európu zdroja exotizmov) sa chápe ako alegorický obraz súčasného človeka, riešiaceho filozoficky vzťah domáce - cudzie.

Záverečné kapitoly sa zameriavajú na estetický pohľad na exotizmus v opere z hľadiska jeho genetických, štruktúrnych, psychologických a axiologických súvislostí a na súvislosť fascinácie vzdialeným, cudzím s jeho operným zobrazením.

Z našej štúdie môžu načerpať poznanie o jednom z nosných aspektov vývinu operného žánru interpreti, inscenátori, ale aj záujemcovia o dejiny a estetiku opery, návštevníci operných predstavení. Predovšetkým však by sme chceli touto štúdiou osloviť operných dramaturgov, ich ambíciou by malo byť tvoriť dramaturgické koncepcie, prinášajúce také repertoárové spektrum, v ktorom by jednotlivé operné typy, štýly, tendencie a podobne, jestvovali vo vzájomnej vyváženosti a zmysluplnom pôsobení na vnímateľov. Dobrá dramaturgická koncepcia oslovuje diváka nielen jednotlivými

naštudovanými operami a ich inscenačným výkladom, ale aj ich duchovným odkazom. Jeho nadčasové posolstvo smeruje k chápaniu opery ako vyššieho kultúrneho a duchovného produktu. K tejto vyváženosti patrí nielen prezentácia základných operných typov, ale aj námetový, štýlový, expresívny rozmer prezentovaných operných diel. Nazdávame sa, že dramaturgovia aj všetci tí, čo sa na konkrétnej dramaturgii podieľajú z interpretačného hľadiska aj ako recipienti, by mohli nájsť v predloženej práci poučenie a inšpiráciu, respektíve výklad fenoménu, ktorý v určitých historických, sociálnych a tvorivých súvislostiach prispel buď k ozvláštneniu opery, alebo k jej inovácii.

Nazdávame sa, že jednotlivé témy a kapitoly tejto práce môžu podnietiť ďalšie bádanie a vznik hlbšej analýzy niektorých javov, o ktorých práca prináša iba základnú informáciu. Takisto autori monografických prác o iných aspektoch alebo vývinových procesoch v opernej tvorbe a jej inscenačnej praxi môžu z našej práce čerpať čiastkové podnety a riešenia.

Veríme, že bádateľ na poli konkrétnej umenovedy aj estetiky by mohol nájsť v predloženej práci metodologické, historické, estetické a ďalšie podnety pre spracovanie štúdie o exotizme v iných oblastiach umenia, prípadne by mohol v práci nájsť materiál a podnet na komparáciu fenoménov operného exotizmu a exotizmu v iných druhoch umenia.

Zoznam použitej literatúry

ADORNO, Theodor Wiesengrund: Estetická teorie. Do češtiny preložil Dušan Prokop. Praha: Panglos, 1997.

d'AMICO, Silvio (editor): Enciclopedia dello spettacolo. Roma: Casa dittrice e Maschere, 1957.

ALBRECHT, Ján: Eseje o umení. Bratislava: Opus, 1986.

ALBRECHT, Ján: Človek a umenie. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1999.

BACHTÍK, Josef: XIX. století v hudbě. Praha: Editio Supraphon, 1970.

BANU, Georges: Divadlo alebo naplnený okamih. Do slovenčiny preložil Miloš Mistrík. Bratislava: Thália-press, 1998.

BECKER, Heinz: Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts. Regensburg, 1976.

BECKER, Heinz: Giacomo Meyerbeer. Do češtiny preložil Milan Pospíšil. Praha: Academia, 1996.

BERKOVSKIJ, Naum: Eseje o tragédii. Do češtiny preložila Eva Sgallová, Praha: Orbis, 1962.

BENJAMIN, Walter: Dílo a jeho zdroj. Praha: Odeon, 1979.

BIE, Oskar: Die Oper. Berlin: S-Fischer-Verlag, 1923

BIE, Oskar: Moderne Musik und Richard Strauss. Berlin: Bard Marquardt, b. d. v. (okolo 1906).

BROCKETT, Oscar G.: Dějiny divadla. Do češtiny preložil Milan Lukeš. Praha: Divadelní ústav a Lidové noviny, 1999.

BROOK, Peter: Pohyblivý bod. Čtyřicet let divadelního výzkumu 1946 - 1987. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.

BÜCKEN, Ernst: Die Musik des Rokoko und der Klassik. Wildpark - Potsdam: Athenaion, 1927.

BÜCKEN, Ernst: Geist und Form im musikalischen Kunstwerk. Potstad: Athenaion, 1929.

BÜCKEN, Ernst: Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne. Potsdam: Athenaion, 1929.

BÜCKEN, Ernst: Die Musik der Nationen. Eine Musikgeschichte. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1937.

BUKOFZER, Manfred F.: Hudba v období baroka. Od Monteverdiho po Bacha. Do slovenčiny preložila Jana Juráňová. Bratislava: Opus, 1986.

BURNEY, Charles: Hudební cestopis 18. věku. Do češtiny preložila Jaroslava Pippichová. Praha: Státní hudbení vydavatelství, 1966.

BUTOR, Michel: Butor o Butorovi. Improvizácie na tému Michel Butor. (Premeny písania.) Do slovenčiny preložil Alexander Halvoník. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1997.

CARPENTIER, Alejo: Barokní koncert. Harfa a stín. Český preklad Eduard Hodoušek. Praha: Odeon, 1990.

CZERNY, Peter: Opernbuch. Berlin: Henschelverlag, 1961.

ČAPEK, Karel: Univerzitní studie. Praha: Československý spisovatel, 1987.

ČERNUŠÁK, Gracián (editor): Pazdírkův hudební slovník naučný. Brno: O. Pazdírek, 1929.

ČERNUŠÁK, Gracian: Dějepis hudby II. Brno: O. Pazdírek (2. vydanie), 1931.

DAHLHAUS, Carl (editor): Pipers Enzyklopädie des Musiktheatres in 8. Bänden. Oper. Operette. Musical. Ballett. München - Zürich: Piper, 1986 - 1997.

DIDEROT, Denis: O umění. Do češtiny preložil Jan Binder. Praha: Odeon, 1983.

DIGRIN, Zdeněk: Divadlo učenců a diplomatů. Praha: Divadelní ústav, 1995.

DILTHEY, Wilhelm: Život a dejinné vedomie. Do slovenčiny preložil Milan Žitný. Bratislava: Pravda 1980.

ECKERMAN, Johann Peter: Rozhovory s Goethem. Do češtiny preložila Kamila Jiroudková. Praha: SNKLHU, 1955.

EINSTEIN, Alfred: Hudba v období romantizmu. Do slovenčiny preložil Otakar Kořínek. Bratislava: Opus, 1989.

FISCHER, Ernst: Původ a podstata romantismu. Do češtiny preložil Alexej Kusák. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1966.

FOUCAULT, Michel: Slova a veci. Do slovenčiny preložili Miroslav Marcelli a Mária Marcelliová. Bratislava: Pravda, 1987.

FOUCAULT, Michel: Dějiny šílenství v době osvícenství. Hledání historických kořenů pojmy duševní choroby. Do češtiny preložila Věra Dvořáková. Praha: Lidové noviny, 1994.

FRACCAROLI, Arnaldo: Rossini. Verona, 1941.

FRAZER, James George: Zlatá ratolest. Magie, mýty, náboženství. Do češtiny preložili Erich Herold a Věra Heroldová-Šťovíčková. Praha: Mladá fronta, 1994.

GADAMER, Hans-Georg: Člověk a řeč. Do češtiny preložili Jan Sokol a Jakub Čapek. Usporiadal Jan Sokol. Praha: Oikoymenh, 1999.

y GASSET, José Ortega: Eseje o umení. Do slovenčiny preložila a zostavila Paulína Šišmišová. Bratislava: Archa, 1994.

JIRÁNEK, Jaroslav: Eseje o romantizmu. Praha: Panton, 1989.

JOURDIN, Michel Mollat du: Evropa a moře. Do češtiny preložila Alena Lhotová. Bratislava: Archa, 1994.

HANSLICK, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun, 1982.

HARNONCOURT, Nicolaus: Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart. Salzburg - Wien: Residenz Verlag, 1984.

HELFERT, Vladimír: Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudbení emigrace. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1929.

HENCKMANN, Wolfhart - LOTTER, Konrad: Lexikon der Aesthetik. München: Verlag C. H. Beck, 1992.

JUSTOŇ, Zdeněk: Hudba přírodních národů. Praha - Liberec: Dauphin - Maťa, 1996.

KANT, Immanuel: Kritika praktického rozumu. Do slovenčiny preložil Teodor Münz. Bratislava: Spektrum, 1990.

KAPP, Julius: Richard Wagner. Eine Biographie. Berlin: Max Hesses Verlag, 1929.

KNEPLER, Georg: Musikgeschichte des 19 Jahrhunderts. Berlin: Henschelverlag, 1961 (dva zväzky).

KRETZSCHMAR, Hermann: Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters. Leipzig: Edition Peters (druhé vydanie), 1973.

KRIŠKA, Branislav: Giacomo Puccini. Kontrasty verizmu. Bratislava: Supraphon, 1970.

LANGEROVÁ, Susanne K.: O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu. Bratislava: Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu, 1998.

LESSING, Gotthold Ephraim: Hamburská dramaturgie. Láokoón - Stati. Do češtiny preložili Josef Pospíšil a Alena Šimečková. Praha: Odeon, 1980.

LOSEV, A. F. - ŠESTAKOV, V. P.: Dejiny estetických kategórií. Do slovenčiny preložila Anna Fischerová. Bratislava: Pravda, 1978.

LOEWENBERG, Alfred: Annals of Opera 1597 - 1940, 2 zväzky, Genéve: Societas Bibliographica (druhé vydanie), 1955.

LUKEŠ, Milan: Umění dramatu. Praha: Melantrich, 1987.

MATHAUSAER, Zdeněk: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu. Brno: Blok, 1988.

MATHAUSAER, Zdeněk: Estetika racionálního zření. Praha: Nakladatelství Karolinum, 1999.

MELETINSKIĬ, Jeleazar Moisejevič: Poetika mýtu. Do češtiny preložil Jaroslav Žák. Praha: Odeon, 1989.

MERSMANN, Hans: Die moderne Musik seit der Romantik. Potsdam: Athenaion, 1929.

NAGATAKE, Y.: Opera meikyoku hyakka (Encyklopédia slávnych opier). Tokio: Ongakuno-Tomo, 1990.

NEJEDLÝ, Zdeněk: Česká moderní zpěvohra po Smetanovi. Praha: Vydal J. Otto, 1911.

NIETZSCHE, Friedrich: Zrod tragédie z ducha hudby, Případ Wagner, Nietzsche proti Wagnerovi. Do slovenčiny preložil Oliver Bakoš. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998.

NOVALIS: Zázračná hra sveta. Úvahy a fragmenty. Do češtiny preložila Věra Koubová. Praha: Odeon, 1991.

OSOLSOBĚ, Ivo: Mnoho povyku pro semiotiku. Ne zcela úspěšný pokus o encyklopedické heslo sémiotika divadla. Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992.

PAŠTEKA, Július: Estetické paralely umenia. Bratislava: Veda, 1976.

PEČMAN, Rudolf: Josef Mysliveček. Praha: Editio Supraphon, 1981.

PEČMAN, Rudolf: Georg Friedrich Händel. Praha: Editio Supraphon, 1985.

PEČMAN, Rudolf: Sloh a hudba 1600 - 1900. Problémy, otázky, odpovědi. Brno: Masarykova univerzita, 1991.

RIEMANN, Hugo: Geschichte der Musik seit Beethoven (1800 - 1900). Berlin - Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1901.

ROLLAND, Romain: Dějiny opery v Evropě před Lullym a Scarlattim. Do češtiny přeložil Josef Kostohryz. Praha - Bratislava: Editio Supraphon, 1967.

SCHMID, Anton: Christoph Willibald Ritter von Gluck. b.m.v., 1854.

SOURIAU, Étienne (editor): Encyklopedie estetiky. Praha: Victoria publishing, 1994.

SPITTA, Philipp: Zur Musik. Sechzehn Aufsätze. Berlin: Verlag von Gebrüder Paetel, 1892.

ŠÍP, Ladislav: Česká opera a její tvůrci. Praha: Editio Supraphon, 1983.

ŠIŠKOVÁ, Ingebor: Obraz vývoje hudebního klasicismu v Evropě až po osobnost Ch. W. Glucka. Bratislava: Stimul, 1999.

ŠTĚDRŮ, Miloš: Claudio Monteverdi. Praha: Editio Supraphon, 1985.

ŠTĚDRŮ, Miloš: Leoš Janáček a hudba 20. století. Brno: Masarykova univerzita, 1998.

TOMÁŠEK, Václav Jan: Vlastní životopis. Praha: Topičova edice, 1941.

TROJAN, Jan: Operní slovník věcný. Prolegomena. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987.

VAILANT, George Clapp: Aztékové. Praha, 1974.

WARRACK, John: Carl Maria von Weber. London: Hamish Hamilton Ltd., 1968.

WEBER, Carl Maria von: Kunstansichten. Usporiadal Irmgard Horlbeck-Kappler. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1975.

WHITEHEAD, Alfred: The Concept of Nature. Londýn, 1920.

WINCKELMANN, Johann Joachim: Dějiny umění starověku. Stati. Do češtiny přeložil Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1986.

ZICH, Otakar: Estetika dramatického umění. Praha: Panorama, 1986 (2. vydanie).

ZOLTAI, Dénes: Dejiny hudobnej estetiky. Etos a afekt. Do slovenčiny preložila Marta Zágoršeková. Bratislava: Opus, 1983.