

Operná tvorba Jána Cikka

Miloslav Blahynka

Cikkerova operná tvorba najvýraznejšie priblížila ideály slovenskej opery štýlovému a dramaturgickému zázemiu európskej opery dvadsiateho storočia. Cikker, podobne ako jeho o tri roky starší súputník Eugen Suchoň, spojil vo svojej opernej tvorbe ideály národnej hudby a národnej opery, ktoré na Slovensku vykryštalizovali v podstate až v prvej polovine dvadsiateho storočia, s ideálom novej opery, ktorý vznikol v najvýznamnejších centrách hudobného a operného života v Európe i v zámorí v tom istom období.

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

Vo svojich prvých operách Juro Jánošík (premiéra 1954) a Beg Bajazid (premiéra 1957) Cikker volil námety vychádzajúce zo slovenských reálií a štýlovo v nich uplatnil folklórne a folklórom ovplyvnené intonačné vrstvy hudobného jazyka. Vo svojej opernej prvotine Juro Jánošík Cikker nadväzuje na romantickú štylizáciu tanca, ktorú do štruktúry opery začleňuje v podobe symfonickej romantizujúcej orchestrálnej podobe. Tanec

je prostriedkom charakterizácie jednotlivých prostredí (zbojníckeho a sociálne kontrastného šľachtického). Na druhej strane tam, kde Cikker charakterizuje psychické a emociálne stavy hrdinov a dramatizmus jednotlivých situácií, volí náladu zodpovedajúcu hudobnú charakteristiku vychádzajúcu z univerzálnej hudobnej reči a kompozične ozvlášťujúcu diatonické východisko hudobnej reči nekonvenčnejšími postupmi.

Príbeh Jura Jánošíka na jednej strane konvenuje politickej propagande päťdesiatych rokov (Jánošík bol zbojník, ktorý bohatým bral a chudobným dával - túto vetu v zátvorke uviesť iba v angl. prekl. - pozn. MB), podporujúcej socialistické rovnostárstvo, Cikker však vo svojej dramaturgickej koncepcii prináša aj významovú ambivalentnosť. Jánošíkov spev o slobode, komponovaný takmer podľa zásad veľkej romantickej árie, zobrazujúci hrdinu v entuziastickom vizionárskom nadšení, svojou poetikou i hudobným stvárnením zodpovedajúci oficiálnym požiadavkám kladeným zásadami socialistického realizmu na hudobnú tvorbu (angažovanosť, zrozumiteľnosť, ľudovosť a pod.), môže byť chápaný aj ako výraz túžby po slobodnej spoločnosti bez totalitaristického politického diktátu.

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

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

K dramatickým a prozaickým útvarom pristupoval skladateľ tvorivo. Hľadal základné myšlienkové konštanty, z ktorých sa odvíjala koncepcia libreta. Zavše ideové vyústenie diela pozmenil alebo jemne aktualizoval. Posolstvo literárneho diela prispôbil svojmu svetu umeleckých a etických hodnôt. Cikker

po spolupráci so spevákom a prekladateľom libriet Štefanom Hozom na opere Juro Jánošík a po spolupráci s básnikom Jánom Smrekom na librete opery Beg Bajazid, sa rozhodol vyriešiť latentný konflikt medzi skladateľom a libretistom tak, že sa stal libretistom všetkých nasledujúcich oper.

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

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

Existenciálny rozmer príbehu Cikker zobrazuje vzťahom tonality a polytonality, schopnosťou vyjadriť hudbou filozofickú hĺbku alebo súcitu. Nové podoby dostáva Cikkeorva

inštrumentácia, v oveľa významnejšej miere než v predchádzajúcich operách nadväzujúca na inštrumentačné majtrovstvo reprezentantov expresionizmu (dômyselné využitie krajných nástrojových polôh. Zaujímavý rozmer dostáva práca s príznačnými motívmi, ktoré nie sú iba prvkom charakterokresby, ale významným kompozičným prvkom celkového tektonického riešenia opernej kompozície.

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

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

Vo Vzkriesení vytvoril Cikker operu veľkej dramatickej koncentrácie a pevnej a invenčnej dramaturgickej výstavby. Hudobné zobrazenie dramatismu Cikker umocňuje oštinátnou technikou, pomocou ktorej stupňuje dramatické a dynamické napätie, zvyrazňuje duševné stavy a motivácie konania postáv i

kolorit jednotlivých obrazov. Nemenej dôležitým prostriedkom zobrazenia expresivity a vyhrotenej dramatickosti je melodický spád vokálnych partov, dôsledne vychádzajúci z melodického a rytmického charakteru reči a jej emociálnych kvalít. Vo svojom chápaní deklamácie Cikker sa približuje veľkým zjavom opery prvej polovice dvadsiateho storočia, napríklad Janáčkovi alebo Bergovi.

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

Cikker v nich vyjadril skeptický postoj k vyústeniam revolúcií, nedôveru v pozitívne napätie medzi politickou osobnosťou a spoločenskými štruktúrami, z ktorých táto osobnosť vyšla a skepsu vo vývinovo progresívne účinkovanie ľudových mäs. Nadväzuje na kompozičnú prax hudobného expresionizmu, ku ktorému ako kontrast, predovšetkým v opere Rozsudok, stavia originálnu lyrickú a zvukovo apartnú koncepciu. Celkove mu expresionistický výraz korešponduje s úsilím synteticky koncipovať tie polohy, ktoré sú významné z hľadiska umeleckého stvárnenia obsahových, filozofických a symbolických rovín opier. Z tohto hľadiska by sme mohli nájsť styčné plochy medzi Cikkerovou opernou dramaturgiou a operami iných významných Cikkerových súčasníkov (Gottfried von Einem, Hans Werner Henze). Podobne ako oni, ani Cikker sa nikdy nestotožnil s prísnosťou a konzekventnosťou druhej viedenskej školy, ale v nadväznosti na ňu budoval svoju originálnu koncepciu. Cikker svoju hudobnosymbolickú a expresívnu koncepciu buduje predovšetkým v orchestri, ktorého cieľom je komentovať

najdôležitejšie psychické stavy a myšlienkové procesy hrdinov a takisto vnútorné a vonkajšie zmeny deja, prostredia, atmosféry a ich peripétie. Vo vzťahu hudby a slova má Cikker niektoré spoločné črty s Janáčkom. Janáčkov orchestrálny part opier je však inštrumentačne úspornejší.

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

Otázky dotýkajúce sa koncepcie hlavných hrdinov rieši Cikker zavše existencionalisticky. Životnú situáciu, v ktorej sa nachádzajú, možno charakterizovať ako medznú: stoja pred otázkou voľby, ktorá rozhodne o ich existenčných a existenciálnych otázkach. Cikker tieto kľúčové situácie hľadá v literatúre. Najsúčasnejšími autormi, ktorých dielo Cikker zhudobnil, boli bratia Čapkovci. Existenciálny rozmer má aj ústredná postava ich hry Zo života hmyzu, ktorá Cikkera inšpirovala k poslednej dokončenej opere (premiéra 1987). Tulák symbolizujúci slobodu, ale aj kolobeh života a nadhľad nad nezmyselným koristníctvom a honbou za materiálnymi hodnotami v závere opery zomiera akoby pritakával večnému "panta rei".

Ak sa v operách stredného obdobia - Hre o láske a smrti, Coriolanovi a Rozsudku - hrdinovia konfrontujú so svetom politiky a ideológie, posledné dve opery spája práve obraz apolitického hrdinu povzneseného nad všetky hamyžnosti a koristníctvo všedného života. V oboch prípadoch ide o osamelého, resignovaného hrdinu, iba estetický uhol pohľadu pri jeho zobrazení sa mení: v prvom prípade sa osamelosť a

povznesenie demonštruje sledom kuriózných príhod, v druhom prostredníctvom aktualizácie starého filozofického poznania o plynutí všetkého, čo človeka obklopuje, ktorý v opere pred Cikkerom v podobnom duchu podnietil Janáčka v Príhodách líšky Bystroušky.

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