

MILOSLAV BLAHYNKA

SLOVENSKÁ LITERÁRNÍ OPERA A JEJÍ JANÁČKOVSKÉ INSPIRACE

Když se zamýšlíme nad fenoménem slovenské opery z hlediska jejích možných janáčkovských inspirací a podnětů, zjišťujeme, že k prvním dotykům slovenské operní tvorby s Janáčkem dochází až v 30. a 40. letech minulého století.

Zakladatelská osobnost slovenské národní hudby Ján Levoslav Bella (1843–1936), jenž byl o 11 let starší než Janáček a přežil ho o 8 let, se setkal s Janáčkovými díly až koncem dvacátých let a zanechal o nich výsostně kritické stanovisko. Ve vlastní tvorbě se orientoval na novoromantické vzory a v opeře se vyrovnával s wagnerovskými a straussovskými podněty. Janáčkův typ operní dramatiky mu byl bytostně i generačně cizí. Alexander Moyzes (1906–1984) zůstal kompozičně v zajetí vzoru svého učitele Vítězslava Nováka, o Janáčkově tvorbě i stylu se vyjadřoval s despektem a ve své jediné opeře *Udatný král* vytváří více-méně oratorně statické dílo, vzdálené Janáčkovu chápání operní dramaturgie. K Janáčkově se jako k svému hudebnímu vzoru i idolu hlásil Fraňo Dostalík (1896–1944), odchovanec brněnské konzervatoře, jeho dvě opery *Radúz a Mahuliena* (1926) a *Herodes a Herodias* (1927) se ale nezachovaly.

A tak prvním slovenským operním tvůrcem, u něhož můžeme sledovat určité janáčkovské filiace, je Eugen Suchoň (1908–1993). Jeho první opera *Krútnava* bývá porovnávána s Janáčkovou *Její pastorkyní*.¹ Je zajímavé, že ve své době, Janáček ve 20. letech a Suchoň o téměř dvě desetiletí později, oba skladatelé uvažují o zhudebnění Hviezdoslavovy *Hájniovky ženy*. U obou nakonec zůstalo při pouhé úvaze. *Její pastorkyňa* i *Krútnava* mají svůj literární předobraz v literatuře námětově čerpající z vesnického prostředí. Zatímco však u Janáčka to bylo drama Gabriely Preissové, u Suchoně šlo o povídku Míla Urbana *Za vyšným mlynom*. U Preissové dramatu musela být pro operního skladatele inspirující dramatická semknutost a koncentrace dramatických siločar a v neposlední řadě také nekon-

¹ Naposledy např.: Rudolf Pečman, „Krútnava a Pastorkyňa. Příspěvek k typologii opery“, in: Marián Jurík (ed.), *Eugen Suchoň v kontexte európskej hudby 20. storočia (Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie)*, Bratislava: Národné hudobné centrum; Slovenská muzikologická asociácia, 1998, s. 21–26.

venčnost a odvážnost námětu, v Urbanově povídce dominuje baladičnost. Jako by se naplnila slova Otakara Zicha, jenž v roce 1925 charakterizoval mentalitu prostého slovenského člověka: „Slovenský člověk jako skutečný lyrický básník bloudí sám se svým smutkem, nose v srdci svém stesk, jehož příčinu buď nechce, nebo snad ani neumí povědět.“² Pocit jakéhosi nevysloveného smutku skutečně v sobě nosí všechny postavy opery – a snad ještě více než postavy realisticky věcně koncipované povídky. Pokud *Krútnavu s Pastorkyňou* porovnááme z hlediska folklórních intonačních vrstev hudební řeči, najdeme mezi nimi více podobností, jakmile se však zaměříme na čistě dramatické parametry, vystoupí mezi oběma operami spíše rozdíly. Především Suchoň svůj hudební dramatismus opírá ve větší míře o novoromantickou operní tradici, již do jisté míry kompozičně čerpal u svého pražského učitele Vítězslava Nováka. V oblasti motivicko-tematické práce Suchoň navazuje v mnohem větší míře než Janáček na dědictví opery 19. století.

Krútnavu s Pastorkyní sblíží více než operní dramaturgie a hudební koncepce operních postav podobná literární východiska, jež spočívají v charakteristice žánru vesnického dramatu i povídkové literatury z vesnického prostředí. V obou operách jde o problém předmanželské intimity, za který hrdinové pykají. Od tohoto hříchu se odvíjí trestný čin jako odplata a po trestu následuje odpuštění. V obou případech dominuje literární realismus jako východisko. Snaha se s ním vyrovnat i snaha ho překročit je evidentní v koncepci obou oper. Zatímco Janáček komponuje jako dramaticky nejsevřenější místo a zároveň jako sondu do hlubin lidského nitra Kostelniččin monolog „Co chvíle...“, tedy moment odhodlávání se k vražednému činu, Suchoň koncepčně paralelně laděnému výstupu určuje význam trýznivých výčitek svědomí, na základě nichž se jeho hrdina posléze přiznává k vraždě.

Suchoňův hudebně-dramatický typ byl jiný než Janáčkův. Místo vysoké míry konciznosti a zhuštěné soustředěnosti dramatické akce, u Suchoně vystupuje spíše baladičnost a operní epika, připomínající mimo jiné, například, Enescova *Oidipa*, tedy dílo, jež z antické tradice také více než dramaturgickou koncepcí zdůrazňuje moment vyprávění. A změně optiky tohoto vyprávění přizpůsobuje originální myšlení v oblasti modalit.

Pro Jána Cikkera, o tři roky mladšího souputníka Eugena Suchoně, je charakteristické, že ve své operní tvorbě spojoval ideály národní hudby a národní opery s moderní kompoziční řečí, se snahou přispět určitými podněty k etablování uměleckého ideálu slovenské moderní hudby. Suchoň programově volil náměty svých dvou oper ze slovenské literatury, Cikker kráčel nejprve v šlépějích, jež naznačil jeho starší kolega, avšak po prvních dvou operních opusech námětově vycházejících ze slovenských reálií a hudebně uplatňujících folklórní a folklórem ovlivněné intonační vrstvy hudebního jazyka, se začal orientovat na významné osobnosti evropské dramatické a prozaické tvorby. Kromě Shakespeara mezi nimi

² Otakar Zich, „O slovenské písní lidové“, in: Jan Kabelík (ed.), *Slovenská čítanka*, Praha: Emil Šolc, 1925, s. 615.

najdeme největší zjevy literatury 19. století a klasické zjevy 20. století (Heinrich von Kleist, Karel Čapek, Charles Dickens, Kálmán Mikszáth, Romain Rolland).

K dramatickým a prozaickým útvarům přistupoval skladatel tvůrčím způsobem nejen v tom smyslu, že v nich hledal hlavní myšlenkové konstanty, z kterých se odvíjela základní koncepce libreta, ale i tak, že ideové vyústění díla pozměnil, adaptoval, jemně aktualizoval, přizpůsobil anebo do určité míry transformoval tak, že poselství literárního díla korespondovalo s jeho světem hodnot. Cikker se tak zařadil k operním skladatelům 20. století, kteří ustavičně řešili latentní anebo reálný konflikt mezi libretistou a skladatelem, mezi úrovní a autentičností libreta a způsobem jeho zhudebnění, starý zichovský problém, že libreto a hudba tvoří ve svém uměleckém výsledku jedno nedělitelné dílo, což předpokládá nejen jejich autenticitu, ale i myšlenkovou a psychologickou korespondenci.

Cikker po spolupráci se slovenským pěvcem a překladatelem libret Štefanom Hozou na opeře *Juro Jánošík* (1954), která do značné míry podporuje ideologické doktríny padesátých let a po spolupráci s prominentním slovenským básníkem Jánem Smrekem na libretě opery *Beg Bajazid* (1957), která spojuje exotické prvky s uměleckým potvrzením slovenského vlastenectví, při níž se setkali básníkovy inklinace k čistému lyrismu a skladatelův požadavek na dramatické parametry hudby, další z těchto latentních konfliktů vyřešil tím, že se sám stal libretistou všech svých následujících oper.

Nikdy se však neuchýlil ke koncepci vycházející z příběhu, který by sám vymyslel a řešil jeho dramatickou podobu od základu. Vycházel z prozaických a dramatických děl významných spisovatelů, jejich literární námět v libretě a v opeře přizpůsobil svým estetickým a vkusovým normám i požadavkům dobové estetiky. Cikker nejen, že volí náměty z literárních děl reprezentujících různé národní kultury, ale objevuje pro Západ východní typ uměleckého myšlení reprezentovaný například Tolstým – a pro Východ objevuje především Kleista, který nepatřil k rozšířeným a frekventovaným autorům v slovanských kulturách. Už v této nejvšeobecnější poloze určitého kulturního mostu plnila Cikkerova operní tvorba funkci humanizujícího činitele mezi národy rozdělenými železnou oponou.

Humanistická orientace se u Cikkerovi projevuje především volbou námětů a jejich transformací. Z velké množiny realistických děl volí Tolstého. Beze sporu Cikkerovi imponovala nejen Tolstého idea o neodporování zlu násilím, ale i konkrétní vyústění románu *Vzkříšení* do kritiky společenských institucí a do vize vítězství duchovního principu nad smyslovým, jehož nositelkou je hlavní postava románu Katuša Maslovová. Jde o otázku mravního přelomu, mravní obrody a jejich zobrazení v umění. Viktor Školovskij při analýze románu *Vzkříšení* dospěl k závěru: „Lidstvo jakoby poslepu hledá nové cesty morálky.“³

Cikker od *Vzkříšení* (1962) až po svou poslední operu bytostně inklinuje k literární opeře, jež krystalizovala už od konce 18. století. Spojením klasických dramatických a románových námětů s moderním hudebním výrazem Cikker potvr-

³ Viktor Školovskij, *Energia omylu (Kniha o sujete)*, z ruského originálu *Energija zabluzdenia. Kniga o siužete*, Moskva, 1983, přeložil Vladimír Čerevka, Bratislava: Smena, 1986, s. 230.

díl jejich univerzalitu a všeobecnější estetickou a etickou hodnotu. Dramatickou podstatu svých literárních předloh Cikker přenesl do operní kompozice transformací jejich estetických a dramatických kvalit a aktualizací jejich základního myšlenkového, etického a sociálního jádra. Tento přístup uplatňoval ve vývoji slovenské operní tvorby jako první.

K Janáčkovu typu dramatismu se Cikker přiblížil jen částečně. *Mister Scrooge* (1963) a *Vzkříšení* jsou uměleckým zobrazením existenciálních otázek člověka. S filozofickými východisky existencialismu pojí Cikkerovu hudebně-dramatickou koncepci důraz na subjektivitu v smyslu individuálního rozměru hrdinů a jejich schopnosti a základní lidské snahy projektovat se do budoucnosti ve smyslu Sartrova „člověk bude až tím, co projektuje, aby byl“. Lichvář Scrooge tuto etickou projekci pokládá za potřebnou uskutečnit i v posledních chvílích života, Nechljudovi se stane novým hlavním cílem a smyslem bytí. Estetická stránka zobrazení morálního přerodu člověka dostává adekvátní rozměr v hudebně-dramatické koncepci. V obou operách Cikker sleduje především svoji vnitřní kompoziční intenci, harmonizující s literárními východisky a směřující k jednotě stylových prostředků.

Společný rys s Janáčkovou operní tvorbou spočívá v tom, že libreto u obou skladatelů vzniká na text, který se co nejvíce přibližuje literárními východisky. Předloha v nich není pouze zdroj námětu a zásobníkem jednotlivých dějových motivů; předmětem zhudebnění se stává jako celistvá dramatická struktura. Drama se už neuskutečňuje výhradně v bezprostřední, do sebe uzavřené přítomnosti scénické situace a afektového stavu, ale podobně jako v činohře, v kontinuálním rozvíjení toho, co Aristoteles v *Poetice* nazývá *mythos*, latinsky *fabula*, tedy určitého jádra, jež je sjednocující silou celého děje, přičemž fabula hudebně-dramatického díla má svůj základ v dramatické předloze. Formování libreta jako prokomponované struktury obsahující celou síť myšlenkových souvislostí, obracejících se nejen na přítomnost, ale i na minulost a budoucnost je příznačná pro Janáčka i pro Cikkeru. Tím překračují a relativizují spočinití opery v přítomném okamžiku a konstitují sféru specifické reflexe, korespondující s činoherní dramaturgií.

Na rozdíl od Janáčka Cikker buduje svou hudebně-symbolickou a expresivní koncepci především v orchestru, jehož cílem je komentovat nejdůležitější psychické stavy a myšlenkové procesy hrdinů a taktéž vnitřní a vnější změny děje, prostředí, atmosféry a jejich peripetie. Ve vztahu hudby a slova má Cikker některé společné črty s Janáčkem, hlavně ve vyhrocené a intencionálně zaměřené expresivitě promluv. Janáčkův orchestrální part oper je však instrumentálně úspornější. Zajímavé je porovnání folklórních, písňových a sborových útvarů, jež mají v Janáčkových i Cikkerových operách funkci skutečné hudby, nereprezentují mluvené slovo. Jsou jen zdánlivě vložkami v smyslu estetiky místního koloritu, ve skutečnosti mají pevné a hluboké vazby na samotné dramatické jádro příběhu.

Paralely bychom mohli nalézt i v konkrétních fabulích a ideových vrstvách jednotlivých oper. Např. mezi *Vzkříšením* a operou *Z mrtvého domu* anebo mezi Cikkerovou operou *Ze života hmyzu* (1987) a *Příhodami lišky Bystroušky*. Cikke-

rův Tulák má existenciální rozměr, symbolizující svobodu, ale i koloběh života a nadhled nad nesmyslným mamonařstvím. V závěru opery umírá jakoby přitakával věčnému „panta rei“, principu, který akcentoval i Janáček závěru *Příhod lišky Bystroušky*.

Třetím slovenským operním skladatelem, u něhož bychom mohli hledat určité janáčkovské literární a dramaturgické souvislosti je Juraj Beneš (nar. 1940). Beneš je autorem čtyř oper, *Císařovy nové šaty* (1969), *Zkamenělý* (1974), *Hostina* (1984) a *The Players* (2002), k nimž si sám vypracoval libreta na základě výběru autentických textů. Už tento samotný výběr je první interpretací literárního díla a vytčením ideových a koncepčních záměrů skladatele. V *Císařových nových šatech* vytvořil ostrou společenskou satiru, typologicky, nikoli však stylově související s Janáčkovými *Výlety páně Broučkovými*, *Zkamenělý* je vyrovnáváním se s tradiční slovenskou baladičností, kterou se Beneš pokouší skloubit s nejmodernějšími hudebními výboji. Zde jde v koncipování libreta až k abstraktnímu zacházení se slovem. V libretě najdeme nejasné a nikoli jednoznačně srozumitelné věty, Beneš pracuje také s foneticko-asociativním potenciálem hlásek a slov, zbavených pojmovosti a dorozumivací funkce. Tím jakoby posluchače osvobodil od nutnosti přísně sledovat příběh a zaměřuje jeho pozornost na hudební kompozici opery. Markéta Štefková hodnotí tuto tendenci: „Tím se do značné míry vymaňuje z diktátu příběhu a ve svém díle si vytváří prostor pro dominanci imanentně hudební logiky.“⁴ V *Hostině* Beneš na základě Hviezdoslavových dramatických a básnických textů s biblickým námětem kreuje podobenství o etické a mravní situaci v normalizačním Československu.

O svém vztahu k Janáčkově se Beneš vyjádřil v jednom z rozhovorů: „jednoho skladatele miluji nade vše – a to je Janáček. Cítím ho jako autora, kterého způsob vyjadřování pokládám za mně mimořádně blízký. Některé klasiky bych pokládal za své otce, Janáčka za bratra. Toto se týká především Janáčka jako autora mimořádně působivých hudebních detailů (je téměř zázračné, jak u něho funguje harmonie – tak fungovala snad jen u Chopina anebo u Bacha), ale netýká se to Janáčka – operního dramaturga. Jako divadelní autor jsem odchován na úplně něčem jiném.“⁵ Beneš měl zde na mysli hlavně brechtovský a pobrechtovský typ divadelní dramaturgie.

Naplnění výsostně moderního pohledu na vztah velké literatury a opery naplnil Beneš ve své poslední opeře – *The Players*, na námět Shakespeara *Hamleta*. Beneš operu komponoval na objednávku. Pro původního britského iniciátora díla bylo pravděpodobně zajímavé, jaké vidění hamletovského sujetu přinese skladatel vyrůstající v odlišné kultuře. Zároveň bylo téma z oblasti Shakespeara dramatického díla podnětné pro způsob Benešova zpracování libreta. Skladatel si pro své opery vybírá literární náměty, jejich autentický text chápe jako východis-

⁴ Markéta Štefková, „Skamenený Juraja Beneša: k opernej poetike skladateľa“, *Slovenská hudba*, roč. 29 (2003), č. 2, s. 217.

⁵ Juraj Beneš a Miloslav Blahynka: „Komunikácia s umením prebúda zmysel pre skutočnosť“ (rozhovor), *Javisko*, roč. 32 (2000), č. 7–8, s. 14.

ko. Libreto pak vzniká „stáhnutím“ tohoto textu, výběrem vhodných bloků, které spojuje na způsob dramatické koláže do větších celků, majíc na zřeteli dramatický i poetický (případně apelativní) účinek operního textu. Tak Beneš postupoval v předcházejících operách. V *Hamletovi* tento přístup ještě obohatil. Libreto vzniklo totiž nejen z textu Shakespearova originálu, ale i z italského, francouzského, německého a latinského překladu tragedie. Beneš vycházel z překladů romantických básníků (Giulio Carcano, Victor Hugo, August Wilhelm Schlegel), závěrečná slova opery si nechal přeložit do latiny (překladatelka Alexandra Mallá). Dominantním jazykem libreta je angličtina, ale do ní jako ozvlášťující vrstvy „vtrhávají“ ostatní jazyky, jež symbolicky poukazují nejen na jazykově mnohvrstevný charakter Hamletova prostředí, ale v dalším pláně reprezentují hlavní oblasti opery 19. století (italskou, francouzskou a německou operu). Jinak by musel být použit i dánský překlad.

I když Beneš volí romantické překlady, i když jazyky symbolizují romantickou operu a sama literární předloha je dílo, které nejvíce obdivovali romantici, netvoří Beneš romantickou (ani novodobě romantickou) operu. Už název *The Players* (Hráči i Herci) naznačuje, že jde o do určité míry dekonstrukční pohled na romantickou anebo romantizující interpretaci Hamleta. Beneš konstituje svůj text Hamleta na základě několika výchozích textů. Intertextuální charakter libreta však nemá ráz postmoderní deformace anebo dekonstrukce. Většina postmoderních skladatelů zhudebňuje „klasické“ literární a dramatické předlohy tak, že z výchozího díla vybírá určité záchytné body, jež slouží na konstituování základního dramaturgického i hudebního úhlu pohledu na zhudebněný text. (Tak postupoval např. rakouský skladatel Christian Ofenbauer ve své opeře na námět Kleistovy *Penthesilei*, z Čechovových *Tří sester* si Benešův generační druh Peter Eötvös vybral jen určité výstupy, vážící se na charakteristiku určitých postav. Brněnský skladatel Michal Košut s libretistou Janem Antonínem Pitínským zase radikální literární redukci zkrátily tři Euripidova dramata – *Ifigenii na Aulidě*, *Elektru* a *Ifigenii na Tauridě* do koncentrované podoby, takže dramaticky a divadelně esenciální tvar opery trvá asi 70 minut.)

Beneš kombinuje částečně postmoderní prvek (intertextualitu) s klasickým dramaturgickým viděním. *The Players* se způsobem výstavby libreta přibližují dramatické struktuře Shakespearova chef d'oeuvre, přirozeně, s textovými redukcemi. Převaha „moderního“ uměleckého cítění nad „postmoderním“ se projevila i v dramaturgické výstavbě a kompozici opery.

I když má každý jazyk v opeře svou funkci – a hlavně v závěru zapůsobí latina jako symbol všeobjímajícího univerzálního principu evropské kultury, myslím si, že i kdyby toto dílo bylo jazykově monolitní, nic by mu to neubralo na umělecké síle a logice dramaturgické výstavby.

Beneš komponuje v *The Players* dramaticky zvnitřněnou hudbu. Jeho operní hudba je neteatrální a neuplatňuje vnější efekty. Speciální důraz klade skladatel na vyvážení dramatického, reflexivního a lyrického principu. Stylově Benešova dramatická hudba vyrůstá z odkazu serialismu, ten naplňuje dramaticky účinně. Jeho hudba se zvláštním způsobem dostává do interakce s textem libreta. Nezob-

razuje psychické motivace hrdinů ani jejich psychologický půdorys, spíše se snaží zvětšit okamžik a jeho dramatický náboj, který reflektuje vždy jakoby z dvou pozicí – vypravěče i hrdiny. Ani u jednoho však neuplatňuje vžívací přístup, ale určitý estetický odstup. Uplatněním tohoto pohledu na sujet se opera *The Players* odlišuje od předcházející Benešovy opery – *Hostiny*, v ní hudba do dramatických situací vstupuje i s dávkou apelativního entuziasmu a patosu. Estetický odstup je, pravda, i věcí tématu. Už název opery (nikoli Hamlet, ale *The Players*) naznačuje, že moment hry je pro hudebně-dramatickou koncepci opery velmi důležitý. Hra tu není chápána v smyslu hravosti anebo uvolněnosti, ale jako princip, který dává strukturu a smysl životu a vztahům mezi lidmi. Proto jsou v centru opery hráči nejen jako účastníci hry, ale i jako lidé, jež se vyrovnávají s neetickým překročením pravidel hry. Od tohoto pohledu se odvíjí dramaturgicky centrální umístění výstupu s herci, tedy divadla na divadle. Jeho mimořádná dramaturgická účinnost spočívá v tom, že jako nejvíce stylizovaný výstup (hudebně i inscenačně) právě nejvíc odkrývá pravdu a tím nejintenzivněji poukazuje na realitu. Beneš v dramaturgickém umístění tohoto výstupu i v jeho kompozičním zvládnutí navazuje na podobně významově a umělecky chápané výstupy divadla na divadle, např. v Janáčkově opeře *Z mrtvého domu*. U skladatele Benešovy generace lze však hovořit o janáčkovských podnětech a inspiracích jen metaforicky a symbolicky. Nicméně, bez vlivu Janáčkovy díla na slovenské autory Suchoňovy a Cikkerovy generace, by nebyly myslitelné inovace ve vztahu skladatele k libretu, jejichž nejvýraznějším nositelem je v současné slovenské operní tvorbě právě Beneš.