

Mojžišová, Michaela

Absurdita a persifláž v súčasnej slovenskej a českej opernej tvorbe

Theatralia. 2025, vol. 28, iss. 1, pp. 85-105

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2025-1-5>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.82056>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](#)

Access Date: 13. 05. 2025

Version: 20250509

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Absurdita a persifláž v súčasnej slovenskej a českej opernej tvorbe

The Absurd and Persiflage in Contemporary Slovak and Czech Opera

Michaela Mojžišová

Abstrakt

Súčasná divadelná tvorba často odráža skeptický pohľad umelcov na vzťah človeka a sveta či frustráciu jedinca existujúceho uprostred negatívnych síl mimo neho i v ňom samotnom, proti ktorým sa mu nedarí účinne vymedziť alebo im uniknúť. Predkladaný text na vybranej vzorke diel zo slovenskej a českej opernej tvorby 21. storočia skúma prostriedky vychádzajúce z poetiky absurdného a postdramatického divadla, ktorými autori tlmočia pocit nezmyselnosti, banálnosti, bezvýchodiskovosti života, a/alebo ich používajú v zmysle persifláže, karikatúry či nonsensu. Identifikuje ich v zmysle vyjadrenia postoja tvorcov k stavu spoločnosti, aj v hudobno-dramaturgickej štruktúre jednotlivých opusov. Skúma ich tiež vo vzťahu autorov k opere ako hudobno-dramatickému umeniu, ktoré je na jednej strane späté s minulosťou, no na druhej strane vzniká a je recipované v aktuálnej dobe.

Kľúčové slová

súčasná slovenská a česká opera, absurdita, skepsa, persifláž

Abstract

Contemporary theatrical work often reflects the artists' sceptical view of the relationship between man and the world, or the frustration of the individual existing amidst negative forces outside and within himself, against which he cannot effectively define himself or escape. The present text, using a selected sample of works from Slovak and Czech operas of the 21st century, explores the means based on the poetics of absurd and post-dramatic theatre, which authors use to convey a sense of meaninglessness, banality, and the hopelessness of life, and/or use them in the sense of persiflage, caricature, or nonsense. The author of the study identifies them in the sense of expressing the creators' attitude to the state of society, also in the musical-dramaturgical structure of individual opuses. She also examines them in the relation of the creators to opera as a music-dramatic art, which is,

on the one hand, connected with the past, but on the other hand, is created and reciprocated in the current time.

Key words

contemporary Slovak and Czech opera, postmodern absurd theatre, absurdity, skepticism, persiflage

Štúdia je výstupom projektu VEGA č. 2/0112/23 „Poetika absurdity, nonsensu a paradoxu v súčasnom divadle“.

V roku 1966 vydala Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně v Brně preklad vybraných kapitol z kľúčového teoretického diela zaoberajúceho sa absurdným divadlom, „The Theatre of the Absurd“ (1960) od britského divadelného vedca, dramaturga a dramatika Martina Esslina. Zostavovatelia Libor Štukovec a Zdeněk Srna (1966) v editorskom úvode predpovedajú, že éra absurdného divadla sa chýli ku koncu, no zároveň indikujú, že jeho vplyv neskončil a že nebude možné zahľadiť stopu, ktorú v dejinách súčasného divadla zanecháva. Ich výrok „Jeho působení lze nyní přirovnat ke kruhům na vodní hladině, vytvořené vrženým kamenem; síla prvotní ‚explose‘ se rozplývá v šířícím se okruhu vln a jejich intenzita stále slábne“ (SRNA a ŠTUKOVEC 1966: 3), sa dá i po takmer šesťdesiatich rokoch v značnej miere akceptovať. Vtedajšia a dnešná paradigma absurdity skutočne nie sú totožné (tak by sa dala interpretovať metafora slabnúcich kruhov), no zároveň nie je možné zotrieť odtlačok, ktorý v dramatických umeniach zanechala poetika absurdného divadla. Ním reflektované témy – kríza spoločnosti, absurdita života, frustrácia z odcudzenosti, nemožnosti komunikácie atď. – ostávajú stále aktuálnymi. A ako sa pokúsi dokázať táto štúdia, naďalej živý, i keď prirodzene modifikovaný, transformovaný či variovaný, je aj inštrumentár vyjadrovacích prostriedkov, ktoré absurdná dráma a po nej postdramatické divadlo priniesli do divadelného slovníka. Z tohto rezervoáru čerpá nielen činoherné, ale aj operné divadlo, ktoré je predmetom predkladaného príspevku. Napokon, ako píše Martin Esslin (1966: 7) vo svojej ikonickej knihe, „slovo ‚absurdní znamenalo původně ‚disharmonický‘ ve smyslu hudebním“.

Persifláž, nonsens i parodovanie dramaturgie či kompozičných prostriedkov klasickej opery sa objavujú už v prvej tretine 20. storočia: sú prítomné v opusoch medzivojnového žánru *Zeitoper* (Ernst Křenek: *Jonny spielt auf*, 1927; Kurt Weill: *Der Zar lässt sich photographieren*, 1927; Paul Hindemith: *Hin und zurück*, 1927), v politicko-satirických operách Dmitrija Šostakoviča (*Nos*, 1928) či Kurta Weilla a Bertolta Brechta (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony*, 1930), aj v ranej opernej tvorbe Bohuslava Martinů (*Voják a tanečnice*, 1927; *Slzy nože*, 1928). U skladateľov druhej polovice 20. storočia sa zvyrazňuje decentralizácia textu a skepsa voči jazyku ako prostriedku komunikácie. Začiatkom päťdesiatych rokov vyvolala škandál svetová premiéra experimentálnej opery

Borisa Blachera *Die Abstrakte Oper Nr. 1* skomponovanej na libreto Wernera Egka (Nationaltheater Mannheim, 1953). Dielo, ktoré je dnes považované za jeden z priekopníckych titulov experimentálnej opernej tvorby, nemá zrozumiteľný text ani súvislý dej. Na sprostredkovanie emocionálneho náboja jednotlivých scén používa onomatopoický umelý jazyk; ideou opusu je nezmyselnosť moderného života.¹ Oslabená pozícia textu v zmysle jeho nezrozumiteľnosti a eliminácie jeho naratívnej funkcie charakterizuje aj referenčné opusy pokročilého 20. storočia a nového milénia, napr. *Einstein on the Beach* (1976) a *Akhnaten* (1983) Philipa Glasa, *Neither* (1977) Mortona Feldmana, *Séraphin* (1995) Wolfganga Rihma, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1997) Helmuta Lachenmanna, *Astronome* (2006) Johna Zorna, tiež tvorbu Heinera Goebbelsa, Salvatorého Sciarrina a ďalších.²

Predkladaný text sa zameriava na to, ako sa slovník absurdného a postdramatického divadla modifikuje v súčasných slovenských a českých operných opusoch. Autorka si uvedomuje, že ňou zvolená vzorka môže (najmä v kontexte tvorivo aktívnejšieho prostredia českej opery) iniciovať otázku, prečo sa do výskumného korpusu dostali práve tieto diela. Publikačným zámerom však nie je kvantitatívne vyčerpávajúca prehľadová štúdia o danom segmente opernej tvorby, ale úvaha nad tým, či a nakoľko sú poetika absurdity a z nej čerpajúce výrazové prostriedky pre súčasné slovenské a české operné divadlo životné a výpovedné. České diela boli do vzorky zvolené aj s ohľadom na ich relevanciu v slovenskom divadelnom kontexte, či už prostredníctvom hosťovania ich inscenácií na slovenských divadelných festivaloch,³ alebo v zmysle významu ich tvorcov pre slovenské operné divadlo.⁴

Absurdita ako životný pocit

Ku kľúčovým duševným stavom spätým s absurdným divadlom päťdesiatych a šesťdesiatych rokov i s poetikou postmoderného divadla poslednej tretiny 20. storočia patria pocity bezvýchodiskovosti, bezútešnosti či banálnosti života, ktoré sa v divadelnej tvorbe pretavujú aj prostriedkami irónie, grotesky, neraz až cynizmu. Do slovenskej hudobno-divadelnej kultúry priniesli túto filozofiu skepsy tvorcovia pôsobiaci pod názvom Združenie pre súčasnú operu – Voľné zoskupenie (ďalej ZPSO), na čele so skladateľmi Ľubom Burgrom, Martinom Burlasom, Danielom Matejom a Marekom Piačekom, ktorí vychádzali zo svojráznej poetiky alternatívneho Divadla Stoka.

Už samotný vznik ZPSO (1999) bol z veľkej miery motivovaný stavom znechutenia jeho aktérov z pretrvávajúcej ignorancie diel súčasných autorov divadelnými

1 Viac o tomto diele pozri napr. kapitolu „The Significance of Nonsense: Boris Blacher’s *Abstrakte Oper Nr. 1*“ (POLLOCK 2019: 38–69).

2 Viac o tejto téme pozri napr. (CSERES 2018).

3 *Nagano* hosťovalo v Slovenskom národnom divadle (ďalej SND) na Medzinárodnom festivale hudobného divadla 2004, *Sternenhoch* na Medzinárodnom festivale Divadelná Nitra 2019.

4 David Radok, libretista a režisér opery *Don Buoso*, sa podpísal pod jednu z najúspešnejších inscenácií v novodobej histórii Opery SND, Vivaldiho *Arsildu* (2017).



Obr. 1: Združenie pre súčasnú operu – Voľné zoskupenie, *Smrť v kuchyni*. Ladislav Kerata, Dušan Vicen, Zuzana Piussi. © Ctibor Bachratý, 2000.

inštitúciami. Vnútnú i vonkajšiu tvorivú slobodu po politicko-spoločenských zmenách Novembra 1989 oficiálne viac nepotláčal politický režim, výrazne ju však determinovali požiadavky trhu, ktorý o súčasnú opernú tvorbu nejavil záujem. Frustrácia umelcov sa prejavila dvomi spôsobmi. Niektorí s vedomím, že by ich diela skončili „v zásuvkách“, na operu rezignovali, iní hľadali azyl mimo kamenných divadiel i mimo tradičných operných kánonov.

ZPSO sa vo svojom „manifeste“ publikovanom vo forme krátkych rozhovorov v bulletine 12. ročníka medzinárodného festivalu Večery novej hudby radikálne vymedzilo voči skostnateným inštitúciám,⁵ aj voči tradičnej opere ako takej. Výroky o „mrŕtosti“ opery spojené s ambíciou vzkriesiť ju sa pretavili v štyroch hudobno-dramatických opusoch: Burgrovej „prvej bulmistickej opere“ *Smrť v kuchyni* (2000), Burlasovej „prvej masochistickej opere“ *Údel* (2000), Matejovej „ballad opere“ *John King* (2001) a Piačekovej opere *Posledný let* s podtitulom „dvanásť pohľadov na M. R. Š.“ (2001). Každý z nich porušuje klasickú kompozíciu drámy: chýba súvislý dej, vystupuje v nich malý

5 „[...] ak sa niečo v blízkej budúcnosti nezmení, opera ako žáner prirodzene zanikne a operné inštitúcie budú vlastne omieľať dookola ten istý repertoár, pokrývajúci časový priestor asi dva a pol storočia – prirodzene, s prevahou toho najblbšieho, čo sa za toto obdobie v opere odohrало“ (MATEJ 2001: 3).

počet postáv, ktoré medzi sebou nekomunikujú, prípadne ich komunikácia nemá zmysel; zároveň všetky vstupujú do polemiky s operou ako hudobno-dramatickým druhom, parodujúc jej dramaturgické, hudobné aj interpretačné klíše. Na tomto mieste sa bližšie pristavíme pri prvých dvoch menovaných operách, ktoré prostriedkami postmoderného absurdného divadla vychádzajúcimi z poetiky Divadla Stoka tlmočia dezilúziu z bez-zmyselnosti života; druhé dva zmienime ako reprezentantov ďalších skúmaných fenoménov v nasledujúcich statiach textu.

Smrť v kuchyni (obr. 1) skomponoval Ľubo Burgr na vlastné libreto, so zámerom aplikovať do opery princípy autorského divadla; dielo i jeho inscenácia vznikali metódou „work-in-progres“. V kaleidoskope povahačských výjavov sa odráža prázdny deň nefunkčného partnerského vzťahu: manžel leží na gauči, pije pivo, číta noviny alebo sleduje športové programy, zatiaľ čo manželka, ubíjaná partnerovým nezaujmom, má v skrini zavretého milenca, ktorý je kamarátom podvádzaného manžela. Do protikladu k naturalistickému scénickému stvárneniu životnej banality, kde sa pohybovali postavy v spodkoch, slipoch a županoch a do hľadiska prenikal pach klobás konzumovaných na javisku, postavil Burgr hudobnú zložku pracujúcu s kontrastom, ktorý vznikol juxtapozíciou pátosu operného spevu a neumelosťou neškoleného vokálneho prejavu. Z tohto protikladu čerpala aj inscenačná poetika založená na náhlych zvratoch, kontrastoch a na substitúcii opernej vznešenosti banalitou a absurditou. Ako zdôrazňuje hudobný a divadelný estetik Miloslav Blahynka, „z hľadiska podôb inscenačnej poetiky súčasného divadla má spojenie prvkov opernej a scénickej hudby s inscenačnými postupmi postmoderného absurdného divadla význam práve pre hľadanie nových podôb absurdity“ (BLAHYNKA 2006: 52).

Na rozdiel od Ľubomíra Burgra, ale aj autorov väčšiny opusov rozoberaných v tejto štúdii, ktorí pracujú s persiflážnymi prvkami, je Martin Burlas vo svojej opere *Údel* smrteľne vážny. Štyridsaťpäťminútová kompozícia na Burlasovo vlastné libreto pretkané citátmi z textov Ludwiga Wittgensteina je podobenstvom o ľudskej uponáhľanosti a sebazničujúcej aktivite, ktorá sa bez hlbšieho zmyslu stáva bezcieľnym a nezmyselným stereotypom. Skladateľ tlmočí depresívnu úzkosť a frustráciu osamelého jedinca žijúceho vo svete, ktorému nerozumie a ktorý nerozumie jemu. Duševný i telesný masochizmus hrdinu sa končí jeho kolapsom, keď sa uštie k smrti na stacionárnom bicykli. Experimentálna opera sa tu stáva médiom pre pretavenie existenciálnej skepsy, nie nepodobnej Beckettovmu *Čakaníu na Godota*. Oratoriálnu bez-dejovú statickosť podčiarkuje Burlas maximálne jednoduchou, minimalisticky repetitívnou, melancholicky monotónnou hudbou v komornom inštrumentálnom obsadení.

Z rovnakej poetiky vyrastá aj Burlasova nasledujúca opera *Kóma* (2007, SND), tematizovaná stavom človeka medzi bytím a nebytím, životom a smrťou. Opäť ide o približne hodinové dielo, pomalé, monotónne, bez kontrastu a gradácie, charakteristické minimalistickou lakonickosťou verbálneho i hudobného vyjadrovania (obr. 2). Libreto tvorí sedem aforizmov českého básnika a esejistu Jiřího Oliča. Niektoré sú, ako konštatuje hudobný estetik Jozef Cseres, „zábavné absurdní. (Anebo snad absurdně zábavní?)“, v iných „je sice poněkud méně absurdity, no o to více pochybování“ (CSERES 2008). Výstupy postáv (Pacientovi příbuzní a lékařský personál) sa odohrávajú výhradne vo



Obr. 2: Slovenské národné divadlo, *Kóma*. © Alena Klenková, 2007.

forme monológov: abstraktné, dojem absurdnej bezobsažnosti navodzujúce textové miniatúry netlmočia, čo (a či vôbec) jednotlivé postavy cítia k Pacientovi – aj týmto „vzťahovým vákuom“ a vyprázdnením komunikácie sa *Kóma* vzťahuje k výrazovému inštrumentáru poetiky absurdity. Cseres však identifikáciu opusu s absurdným hudobným divadlom problematizuje:

[...] na to je príliš koherentní, čo do formální i významové struktúry. Je to „jenom“ posloupnosť scénického hraní a zpívání a kómatické fabulace bez jakékoliv sémantické temporality. Čas zde plyne, protože plynout musí, a je jedno, zda ho ovlivňují hudební mody nebo mody našeho vnímání. Je to přesvědčivá kompozice afektů a perceptů, jejichž smyslnost rezonuje v našem vědomí, ale nedokážeme je ukotvit v naší zkušenosti – životní ani interpretační. (CSERES 2008)

Ďalším z diel, ktoré na začiatku milénia pomyselne vstúpili do diskusie o premenách hudobného divadla iniciovanej tvorbou ZPSO, bola „kontinuálna opera“ Miloša Karáska⁶ *Au pair Ôpěr* (2003, Koncertná sieň Klarisky, Bratislava). Sujet opusu zrkadlí skepsu postnovembrovej (česko)slovenskej spoločnosti, ktorá po opadnutí pozitívnych

6 Miloš Karásek bol autorom koncepcie, libreta, réžie a výpravy, hudbu zložili Pavel Richter, Bharata Rajnošek a Michal Kořán.



Obr. 3: Národní divadlo, *Don Buoso*. Štefan Margita. © Ilona Sochorová, 2023.

emócií z nenásilného prevratu čelila negatívnym dôsledkom politicko-spoločensko-ekonomických zmien. Mladá dievčina z východnej Európy odchádza, tak ako mnoho jej rovesníčok, za zárobkom do zahraničia, kde sa má starať o jediné dieťa v rodine anglického generála vo výslužbe a penzionovanej tanečnice. Ružovo sa javiaca situácia, ktorú dievča komentuje s patetickým entuziazmom, sa mení na nočnú moru, keď sa zo zamestnávateľov vykľujú psychopati opatrujúci mŕtve dieťa. Dievčina sa najprv bráni, no potom rezignuje a prijíma choré pravidlá hry. Víťazí jej ambicióznosť: vydrží, časom si zvykne. Absurdnosť situácií pramení v kontraste jej zdravého sedliackeho rozumu a povýšenectva manželského páru s jeho zvrátenými predstavami o živote („Možno v štáte tvojom cudzokrajnom, ktorého civilizácia len letmo dotýka sa, veci jednoduché sú. [...] My v štátoch našich historických [...] virtuálny svet sme vytvorili, v ktorom platia naše pravidlá!“). Uplatňuje sa tu i ďalší z princípov absurdnej poetiky – cyklickosť, v tomto prípade až zacyklenosť sujetu. Koniec opery, ktorej štruktúra sa zakladá na kontinuálnom opakovaní približne dvadsaťminútového tvaru, je otvorený, priebeh a dĺžku predstavenia majú svojím potleskom určiť diváci; pri prvom (a doposiaľ jedinom) uvedení diela im príslušný návod poskytli inštrukcie v bulletine.⁷

⁷ Na premiére, ktorá bola zároveň derniérou, zaznel potlesk už po druhom odohraní partitúry. S najväčšou pravdepodobnosťou preto, že obecenstvo nebolo v dostatočnej miere oboznámené s princípom Karáskovej opery, ktorý bol objasnený v „návode na použitie opery“ publikovanom v bulletine.

Aktuálnosť skeptického pohľadu umelcov na stav sveta, ktorý absurdná dramatika postavila do centra umeleckej reflexie, potvrdzuje i najnovšie z diel vo výskumnom korpuse tejto štúdie, čierna operná komédia *Don Buoso* (2023, Národné divadlo, Praha). Skladateľ Jan Kučera a libretista a režisér David Radok ju vytvorili ako prequel k renesančnej fraške Giacoma Pucciniho *Gianni Schicchi*. Dej ich jednoaktovky sa odohráva bezprostredne pred smrťou Buosa Donatiho a ozrejmuje okolnosti skonu boháča, nad ktorého majetkom sa v Pucciniho opere zletia chamtiví dediči. Ten už je u Kučeru/Radoka jednou nohou v hrobe, ťažko zranený po nevydarenom atentáte. Vidinou dedičstva hnaní príbuzní sa mu na narodeninovej oslave vtierajú do priazne, no umierajúca hlava mafiánskej rodiny správne tuší, že práve oni stoja za pokusom o jeho vraždu. Pointa *Dona Buosa* sa odhaľuje v úvodnom obraze *Gianniho Schicchiho*, ktorého inscenácia kontinuálne nadväzuje na otvorený koniec prequelu: strýko sa k umieraniu nemá, a tak ho príbuzní s prvým akordom razantného etrée Pucciniho opery udusia vankúšom.

V kontexte režijnej tvorby Davida Radoka, charakteristickej vážnym, hlbavým prístupom k operným predlohám, neprekvapuje, že charaktery postáv *Dona Buosa* (obr. 3) i motivácie ich konania sú odhaľované s drsným výsmechom a nezmiernym cynizmom. Divadelný kritik Josef Herman prirovnáva poetiku opery, pri ktorej – navzdory rôznym gagom – nie je príliš do smiechu, k Dürrenmattovej *Návšteve starej dámy* i tvorbe Ivana Vrypajeva: „Radokova inscenace je v důsledcích další z řady černých existenciálních her o nás všech, o současném světě, ale ještě spíš o tom, že svět nikdy nebyl jiný. [...] svět predátorů zvaných lidé, nesmírně tvořivých a nesmírně destruktivních“ (HERMAN 2023: 4).

Absurdita ako prostriedok demytologizácie (národných) mýtov

Národné mýty patria od éry romantizmu k vyhľadávaným operným námetom; v kontexte českej a slovenskej opernej tvorby postačí zmieniť *Libušu* Bedřicha Smetanu či *Svätopluka* Eugena Suchoňa. Súčasná doba si vytvára vlastné, nové mýty, a zároveň s obľubou prehodnocuje či priam demytologizuje tie predchádzajúce.⁸ K najnovším príspevkom do národnej mytológie možno priradiť i víťazstvo českých hokejistov na Zimných olympijských hrách 1998 v japonskom Nagane, ktoré inšpirovalo vznik opery *Nagano* skladateľa Martina Smolku a libretistu Jaroslava Duška (Národné divadlo, Praha, 2003). Mýtický rozmer sujetu potvrdzujú i slová režiséra jeho inscenácie Ondřeja Havelku (2004: 12):

Když autoři Martin Smolka a Jaroslav Dušek hledali námět, cítili, že opeře vždy nejvíce slušela témata vznosná, patetická, hrdinská. A tak přemýšleli, kde jsou nejslavnější hrdinové dnešních dnů? Logicky tedy dospěli k tomu, že jsou to naši vítězní hokejisté z Nagana. Ostatně nikdo jiný nevyburcoval za poslední léta naše sebevědomí a hrdost jako právě oni.

8 K téme prehodnocovania a persiflovania národných mýtov pozri napr. esej komparatistu Jáchyma Prouzu (2023).



Obr. 4: Národní divadlo, Nagano. © František Ortmann, 2004.

Nagano (obr. 4) je opera v troch dejstvách označených ako tretiny, s predhrou a predĺžením. Prvé dejstvo sa odohráva v šatni, kde sa hráči pripravujú na zápas; druhé pripamätáva najdôležitejšie momenty zápasov s USA (štvrťfinále), Kanadou (semifinále) a Ruskom (finále); tretie je koncipované ako ceremoniál odovzdávania medailí. Na novodobé mýty a ich protagonistov (popri hokejových hrdinoch sú to napr. Václav Havel či Jaroslav Hašek) je v opere nahliadané s humorom, ktorý má raz láskavý, inokedy ironicko-štipľavý náboj. Demytologizácia tu prebieha v dvoch hlavných rovinách, ktoré by sa s istou mierou zjednodušenia dali označiť za individuálnu a kolektívnu.

Popri brankárovi Dominikovi Hašekovi a „legendárnom útočníkovi“⁹ Jaromírovi Jádrovi je ústrednou postavou opery tretí brankár reprezentácie Milan Hnilička, ktorý nenastúpil v žiadnom zo zápasov a na ceremoniáli mu šéf olympijského zväzu Juan Antonio Samaranch neodovzdal medailu, pretože ho považoval za fanúšika. Historická udalosť teda nie je vyložená len z pohľadu víťazov; pozornosť tvorcov (i divákov) sa v značnej miere obracia na osobu, ktorú budú oficiálne dejiny zrejme opomínať. Hniličkovi venovali autori opery aj vlastnú líniu milostného vzťahu s japonskou diváčkou, pretavenú v dvoch lyrických duetách v druhom dejstve. Zároveň do deja zakomponovali jeho rodičov, ktorí v „kocke“ panelákového bytu situovaného v hornej časti javiska pri pive (otec) a pletení (matka) fandia športovému zápoleniu a komentujú synov

9 Týmto superlatívom je postava uvedená v bulletine k inscenácii.

vzťah s Japonkou, reprezentujúc celú paletu kliše a stereotypov vzťahovaných k českej povahe.

Druhá, kolektívna demytizačná rovina má „cimmermanovský“ charakter. Skandovanie fanúšikov oslavujúcich brankára Dominika Haška heslami „Hašek na hrad!“, „Hašek je bůh!“ dostáva absurdné vyústenie: prezident Václav Havel odovzdáva adoro- vanému hokejistovi korunovačné klenoty. Rovnaké pokriky však vyvolajú z hrobu Jaroslava Haška, ktorý si nárokuje trón, a spolu s ním prichádza na javisko i jeho najslávnejší knižný hrdina, vojak Švejk. Uvítanie hokejistov sa končí českou hymnou, pričom však jeden z kodifikovaných národných symbolov zaznieva v hudobne dekon- struovanej podobe.

Dôležitým nositeľom absurdity v Smolkovom/Dušekovom *Nagane* je jazyk. Tvorcovia na jednej strane pracujú s prostriedkami dadaizmu, tie sa na druhej strane dostávajú do kontrastu s lyrickými, operne koncipovanými výstupmi. Libreto v značnej miere pozostáva z úsečných, groteskne jednoduchých výrokov (tréner Hlinka: „Šlapy, šlap šlapy / Rozšlápnout jak šváby“), citosloviec (hokejisti: „Huch, ó / Uf, ho, ů / Há, ech / Jó, ö...“), skandovania a výkrikov, ktoré sa opakujú či varírujú, pohráva sa so zvukovou i významovou podobou slov.

Muzikologička Tereza Havelková, ktorá sa v prípadovej štúdii o spracovaní tém ná- roda a totality v súčasnej českej opere venuje i *Naganu*, vyslovuje tézu aplikovateľnú na značnú časť diel z výskumného korpusu našej štúdie: „Nejistota, do jaké míry je opera míněna vážně, je zde klíčová. K této nejistotě, a k obtížím při hledání smyslu obecně, přispívá také nestejné vnímání jednotlivých složek představení“ (HAVELKOVÁ 2013: 447). Havelková má na mysli nejednoznačné vyznenie celku, prepájajúceho recesisticky poňaté libreto Jaroslava Duška a groteskne štylizovanú inscenačnú koncepciu Ondřeja Havelku s podstatne vážnejšou hudbou Martina Smolku. Skladateľ čerpá inšpirácie z opernej histórie (baroková opera seria aj opera buffa), nevyhýba sa lyrickej medita- tívnosti ani emocionálnemu pátosu. Ako konštatuje Havelková (2013: 447), „[...] režie Ondřeje Havelky svou akcentací situačního humoru podporuje chápání opery jako komické hříčky, hudba Martina Smolky už tak jednoznačně nevyznívá“.

Podobnej neistote týkajúcej sa pomeru medzi vážnosťou a persiflážou vystavil re- cipientov aj Marek Piaček, ktorého opera *Posledný let* (libreto Egon Bondy a Elena Kmeťová) vychádza z výrokov Milana Rastislava Štefánika a jeho súčasníkov o ňom. Štefánik tu nie je prezentovaný ako generál, politik či vizionár. Autori ho predstavujú ako romantického, občas až naivného, osamelého a pochybujúceho človeka, pričom ich pohľad na interpretáciu jeho osobnosti aj úlohy v dejinách je plný irónie a skepsy. Nejednoznačný a kolísavý postoj spoločnosti voči Štefánikovi sa zhmotňuje v parte chóru, ktorý reaguje na Štefánikove výstupy, zapája sa do nich a komentuje ich. Prejav zborového telesa osciluje medzi prepiatou, zväzácky nadšenou angažovanosťou a rov- nako výrazne deklarovaným letargickým nezájmom. Kontrast medzi idealistickým prejavom Štefánika a „častuškami“ zboru generoval rovnaký typ pochybnosti, o kto- rom sa v citovanej štúdii zmieňuje Tereza Havelková. Miloslav Blahynka (2002: 18) píše dokonca o pocite trápnosti, pričom sa zamýšľa nad tým, či „ju [operu. – M.M.] mô- žeme posudzovať na základe ‚doslovnej‘ predstavy, ktorú asociuje jej značne smiešny

a miestami tak trochu trápny tvar, alebo či táto trápnosť je symbolický zámer [...]“. Marek Piaček (2002: 7) si tento interpretačný problém sám uvedomoval: „Je to vážna opera, žiadna paródia, ale už samotné prostredie Divadla Stoka spôsobí, že keď Štefánek spieva o budúcnosti Slovenska, publikum sa smeje.“

Absurdita a nonsens ako prostriedky ludickosti

Ideovo odlišným príspevkom k téme poetiky absurdity ako inšpiračnému zdroju súčasnej opernej tvorby je *Sternenhoch* skladateľa Ivana Achera (2018, Národné divadlo, Praha), skomponovaný podľa groteskného romaneta Ladislava Klímu, ktoré kombinuje gotický román, horor a filozofujúce pasáže (obr. 5). Ide o bizarný príbeh zvráteného vzťahu zdegenerovaného šľachtica k Helge, škaredej žene nízkeho pôvodu, s ktorou sa napriek varovaniu jej otca z rozmaru ožení. V tehotenstve sa z letargickej bytosti stáva démonická femme fatale a opantané knieža z nej postupne prichádza o rozum. Jeho posadnutosť Helgou nezlomí ani smrť spoločného potomka Helmutka (manželka ho zabije z nenávisti k Sternenhochovi), až keď ju pristihne s milencom, uväzní ju a umučí hladom. No zjavenia Helgy ho ďalej vtahujú do víru šialenstva, jeho život sa končí otravou krvi, spôsobenou poranením pri súloží s rok starou manželkinou mŕtvolou.

Najzjavnejší rozdiel medzi Acherovým *Sternenhochom* a doposiaľ zmienenými opusmi spočíva v tom, že podstatou diela je tu dielo samotné. Nejde o vyjadrenie skladateľovho postoja k spoločnosti ani o parodovanie opery, ale o kus očarený sám sebou. Acher sa vo viacerých rozhovoroch sugestívne vyznáva z mladíckej vášne pre Klímovo romaneto, ktorého príbeh „převyšující krutostí antické tragédie, ale zároveň s tak velkou dávkou nadsázky a humoru“ (ACHER 2018: 15) považoval už pri prvom prečítaní za ideálny námet pre operu.¹⁰ Acher ako autor hudby i libreta sa s pôžitkom pohráva s atmosférou „béčkových“ hororov, nebráni sa oplzlosti, hnusu, cirkusovej prvoplánovosti, nekorektnej ironii. V kongeniálnej hudobno-scénickej realizácii diela (réžia Michal Dočekal, hudobné naštudovanie Petr Kofroň) sa následne kompaktne prepojili obe kľúčové polohy opusu, jeho grotesknosť a expresivita.

Je príznačné, že aj u *Sternenhocha* možno postrehnúť onú viacznačnosť ústiacu do recipientovej neistoty pri identifikácii pomeru medzi vážnym a komickým. Hudobný kritik Boris Klepal (2018) upozorňuje na to, že už Klíma „[...] do extrému dotahuje scény násilí, sexu i šílenství, zároveň se jim ale také ironicky pošklebuje. Člověk nikdy nemá jistotu, zda to autor celé myslel vážně a kdo se tady vlastně zbláznil.“ Podľa Klepala, Acher z tejto principiálnej neistoty obsiahnutej v Klímovom diele urobil ideové epicentrum operného *Sternenhocha*: „Opera působí jako koncentrovaný obraz světa bez jistot [...]“; „myšlenka reality pokroucené subjektivními představami, halucinacemi i šílenstvím se prolíná celou inscenací“ (KLEPAL 2018).

10 Ešte pred skomponovaním opery zložil Ivan Acher scénickú hudbu k inscenácii dramatizácie Klímovho *Utrpení knížete Sternenhocha* v Pražskom komornom divadle (2007, réžia David Jařab).



Obr. 5: Národní divadlo, *Sternenhoch*. Sergej Kostov, Tereza Marečková.

© Patrik Borecký, 2018.

Tento ambivalentný pocit umocňuje aj literárna zložka opery. Skladateľ a súčasne libretista diela dal text preložiť do esperanta, teda do publiku nezrozumiteľnej reči. Tým vedie poslucháčov k tomu, aby sa neupínali na význam jednotlivých slov, ale sa sústredili na ich hudobný výraz.¹¹ Nejde tu teda o negovanie komunikačnej funkcie jazyka v tom zmysle, ako sa to dialo u autorov absurdnej drámy, kde používanie nezmyselného jazyka či prázdnych kliše oberalo slová o ich denotatívnu funkciu a komunikácia prestávala mať zmysel.¹² Skôr sa ponúka téza Edwarda Albeeho a Philipa C. Kolina, podľa ktorých sa jazyk nonsensu môže stať nositeľom fonetickej, rytmickej, takmer hudobnej kvality, čím sa otvára široká škála často až komediálnej hravosti (ALBEE 1988: 189). Ako konštatuje muzikológ Matěj Kratochvíl (2018),

Acherova voľba esperanta je niečím jiným než treba sanskrt a akadština v operách Philipa Glasse. Ve *Sternenhochovi* pro nás děj a významy slov neztrácejí důležitost, smysl lečjaké fráze si domyslíme a navíc máme nad scénou k dispozici titulky s překladem. Fonetická blízkost esperanta s italštinou tak zároveň posiluje sepětí s operní tradicí, aby ji přitom posouvalo do

11 Nejde však o úplnú novinku. Priekopníkmi tejto myšlienky v kontexte českého divadla sú Michal Vích a Jaroslav Dušek, ktorých *Opera La Serra* (1994) bola skomponovaná v „operante“, umelej reči, ktorá neskrýva žiadny obsah a ktorej nerozumejú nielen poslucháči, ale ani speváci a tvorcovia.

12 Slovenský literárny vedec Tibor Žilka (2019) zmieňuje negovanie komunikačnej funkcie jazyka ako jeden z podstatných znakov absurdnej drámy: vďaka nemu sa forma dostáva do súladu s absurdným obsahom dramatického textu. Ako príklady uvádza zvláštny jazyk ptydepe, ktorým Václav Havel v *Záhradnej slávnosti* a *Výrožumení* asocioje vyprázdnené prejavy straníckych funkcionárov, či podobne motivovanú migzidštinu Milana Lasicu a Júliusa Satinského.



Obr. 6: Divadlo GUnaGU, *Cirostratus*. Tony Pisár, Zuzana Ožvoldíková, Michal Kaščák, Oľga Belešová, Viliam Klimáček, Petra Polnišová, Eva Matiašovská. © Ctibor Bachratý, 2003.

bizarného svetla, kedy slyšíme (nebo si domýšľáme) anglický, italský, španielsky pôvod niektorých slov. A ukazuje se, že jde o jazyk zvláštně a kouzelně zvukomalebný.

Z hudobného hľadiska ide o experimentálnu kompozíciu kombinujúcu sampling, čistú elektroniku a netradičnú zostavu naživo hrajúcich hudobných nástrojov (citar, kontrafagot, husle, viola). Skladateľ pritom ale neopúšťa terén historickej hudby a funkčne využíva pátos školených hlasov i charakterotvorný timber operných vokálnych odborov (Helga: koloratúrny soprán; Sternenhoch: tenor prechádzajúci do falzetových polôh; Helgin milenec: virilný barytón; Helgin otec: dunivý sonórny bas). Osobitosť Acherovho slovníka plasticky vystihuje charakteristika od hudobného publicistu Jakuba Kožíška: „[...] eklektická zmieň drum’n’bassové lámaných rytmů, meditativního minimalismu, maniakálního industriálu, patetického operního pění, fraškoidní kaba-retní odrhovačky, lyrických, až kýčovitých ploch a alternativního rockového soundu [...]“ (JAK. 2018).

Postmoderný eklekticismus, ktorý „nemá vážnu tvár, ale prináša iróniu, hravosť a zdôrazňuje absurditu,“ abstrahuje ako kľúčový znak diela aj Miloslav Blahynka (2004: 43) v analýze prvej slovenskej samplovej opery s názvom *Cirostratus – opera v Boeingu* (obr. 6) pre sláčikové kvinteto a sample (Divadlo GUnaGU, 2003), ktorej autormi sú skladateľ Slavo Solovic a dramatik Viliam Klimáček. Do výskumnej vzorky štúdie, ktorá sa pokúša o identifikáciu prvkov charakteristických pre poetiku absurdity, kvalifikuje

toto dielo popri inom rezignácia na dramaticky vystavaný príbeh a jeho nahradenie voľným sledom výstupov: „[...] prevažujú spojenia na základe voľnej asociatívnosti a tie zasa zdôrazňujú hravosť a absurditu. Niekedy sú založené na kontraste opernej vznešenosti a vážnosti a každodennej banality. Tam, kde dominuje tento kontrast, opera umocňuje postupy absurdného divadla“ (BLAHYNKA 2004: 43). Kontrast operného páťosu a civilného vokálneho prejavu je i podstatou hudobnej zložky diela, v ktorého obsadení figuruje septeto (spievajúcich) činohercov a jedna operná speváčka.

Dej *Cirostrata* sa odohráva na palube Boeingu. Pilotuje ho Kapitán, ktorý nikdy nechcel lietať, chcel byť námorným dôstojníkom. Pre Letušku Vierku je práca formou terapie, keďže sa bojí výšok. Medzi pasažiermi sú Matka, Dieťa, Matkin exmanžel, Žoldnier – slepý veterán alžírkej vojny, jeho verný spoločník Pes a afektovaná Herečka, ktorej vadí všetko a všetci, predovšetkým deti a psy. Klaustrofóbne prostredie generuje negatívne vášne, postavy vstupujú do interakcií bežných pre všedný život, v kontrapunkte s nimi sa odohrávajú „veľké“ operné scény. Keď Kapitán stratí kontrolu nad lietadlom, nastáva chvíľa bilancovania a zmierenia, po ktorej cestujúci dostávajú šancu začať znova. Ich lietadlo sa nezrútilo, bezpečne pristálo na mraku *Cirostratus* a oni – „čistí, nahí, ľahkí, čestní“¹³ kráčajú v ústrety novému, lepšiemu životu. Ako konštatuje Blahynka (2004: 44), „vítazi zdánlivo naivné operné riešenie“, pričom jeho absurditu „vyráža aj patetická hudba, ktorá sa [...] približuje sémantickému gestu opernej hudby“.

Absurdita ako podstata opery?

Ako už vyplynulo z predchádzajúcich statí, prostriedky absurdity, banality či persifláže sa neuplatňujú len vo vzťahu k stvárňovaným témam (existenciálny pocit skepsy v *Smrti v kuchyni*, *Údele*, *Au pair Ôpër*, *Donovi Buosovi*; demytologizácia ikonických udalostí či osobností v *Nagano* a *Poslednom lete*), ale veľmi často k samotnej opere ako hudobno-dramatickému druhu. Parodovanie, parafrázovanie či citovanie operných foriem, štýlov a výrazových aj interpretačných prostriedkov, a to počnúc barokom až po 20. storočie, je spoločným princípom takmer všetkých diel, ktoré sú súčasťou korpusu tejto štúdie. Postoj jednotlivých autorov k opernej histórii je pritom pestrý, široko rozkročený na osi medzi drsným výsmechom a láskavou hravosťou.

V rámci reflektovanej vzorky sa k opernej histórii najvýraznejšie a zároveň v najpozitnejšom duchu vyjadruje tu doposiaľ neanalyzovaná zo štvorice opier ZPSO, *John King*. Parodický rozmer opusu je predikovaný už v podtitule „ballad opera“, odkazujúcim na satirický žáner anglického hudobného divadla 18. storočia, ktorý vznikol ako kritická reakcia na vyumelkovanosť talianskej opery seria a jeho základným komunikačným prostriedkom bola persifláž. Aj autori opery *John King*, skladateľ Daniel Matej a libretisti Zuzana Piussi a Ľubo Burgr pochádzajúci z prostredia alternatívneho Divadla Stoka, drsne karikovali operu vo všetkých jej komponentoch – od zväzujúcich

13 Citát z libreta.



Obr. 7: Slovenské národné divadlo, *Impresario Dotcom*. © Zdenko Hanout, 2022.

operno-dramaturgických konvencií až po interpretačné stereotypy a spevácke maniere. Miloslav Blahynka (2002: 19) charakterizuje podstatu persifláže v tomto opuse ako „reflexiu opernej vznešenosti prostredníctvom čo najväčšej možnej banality“: operná speváčka sa mydlí vo vani, neskôr jej komunikácia pri stretnutí so zahraničným turistom v Sade Janka Kráľa vyústi do árie Kráľovnej noci z Mozartovej *Čarovnej flauty*, ktorá je tu interpretovaná ako duet sopránu a basu; iná mladá žena pri rekapitulácii svojho života odrazu použije vulgárne slovo a podobne. *John King* má blízko k poetike absurdného divadla aj v zmysle absencie príbehu a jeho rozvíjania, autori mu dali formu mozaiky skratkovitých, absurdných, nelogických skečov bez vzájomnej kontinuity a väzieb. Zosmiešňuje opernú strnulosť, manierizmus, javiskové i spevácke klišé, priznane citujúc diela Händla, Mozarta, ale tiež Wagnera, Berga a Suchoňa.

Aj Ľubica Čekovská, autorka o dve dekády mladšieho opusu *Impresario Dotcom* (Bregenser Festspiele 2020/Slovenské národné divadlo 2023), paroduje vo svojej štvordejstvovej opere buffe charakterové slabiny opernej society (obr. 7). Podobne ako Daniel Matej sa teda zameriava na sféru interpretácie, no jej prístup je menej drsný, viac konštatujúci než protestujúci, predznačený už podtitulom diela „súčasná a veselá pocalta vážnemu opernému žánru“. Jednoduchý, bizarne vtipný dej (libreto Laura Olivi) vychádza z málo známej hry Carla Goldoniho *Impresario zo Smyrny* (1761). Do nového operného divadla, ktoré otvára neznámy mecenas Dotcom, prichádzajú predspievať piati speváci a speváčky. Ich mená (Orfeus, Violetta, Tamino, Carmen, Olympia) sú

zhutneným prierezom dejín opery a ich vlastnosti satirickou, no nie surovou persiflážou nerestí operných umelcov (egocentrickosť, prehnaná ambicióznosť, absencia kolegiality, ochota robiť hraničné kompromisy v záujme kariéry a pod.). Panoptikum groteskných situácií vrcholí absurdnou požiadavkou Dotcoma: v novej avantgardnej opere skomponovanej na svoj obraz chce počuť árie všetkých spevákov súčasne a potom má túto „kakofonistiku“ zaliať voda, zatiaľ čo oni vo veľkom akváriu znovu zaspievajú svoje čísla. Čekovská pri výpožičkách z opernej literatúry využíva efekt ľubozvučne znejúcich citácií árií a ich postupnej deformácie. Orfeov plač *Che farò senza Euridice*, Violetina ária *Sempre libera*, Olympiina *Les oiseaux dans la charmille*, Taminov *Dies Bildnis ist zaubernd schön* aj Carmenina *Habanera* sa začínajú čistou vokálnou líniou sprevádzanou harfou či klávesmi. Do toho sa vzápätí pridáva ostinátne klepotanie perkusíí (znerózňujúci zvuk stelesňuje Dotcoma), až sa orchestrálny sprievod postupne rozpadne v kakofónii, zatiaľ čo sa speváci urputne snažia udržať pôvodnú melódiu árie.

Teatrologička Klára Madunická v analýze inscenácie upriamuje pozornosť na dôležitý moment, pri akceptácii ktorého získava *Impresario Dotcom* v kontexte ostatných diel zmienených v tejto štúdii nový rozmer.

Stretnutie starého a nového umenia, klasickej opery a avantgardy ukazuje, aké rozdielne sú požiadavky divadla v 21. storočí. [...] Orfeus, Tamino, Violetta, Olympia aj Carmen sa snažia štylizovať do Dotcomovej predstavy o avantgardnom divadle, avšak narážajú na limity vlastnej existencie a jej princípov. Ich árie, akokoľvek disharmonicky orchestrálne sprevádzané a znejúce paralelne, nedbajúce na hudobný štýl a interpretačné špecifiká, stále v ušiach Dotcoma znejú príliš melodicky a „neavantgardne“. Tvorcovia tak naskočia na jasnú otázku: má vôbec operné umenie v modernej spoločnosti budúcnosť? Alebo sa zacyklí vo svojej minulosti ako relikv, ktorý je tvárny len do istej miery? (MADUNICKÁ 2024)

Čekovskej dielo postavené do takéhoto uhla pohľadu prestáva byť karikatúrou a stáva sa tradicionalisticky koncipovanou, umelecky zargumentovanou obhajobou operných princípov. Dochádza tu k akémusi paradoxu: súčasná skladateľka prostredníctvom hudobných prostriedkov 21. storočia dokazuje, že princípy klasickej opery, ktorá bola nespočetnekrát prehlásená za mŕtvu, sú nesmrteľné – a vlastne aj nenahraditeľné. Podobný názor, hoci pretavený menej sofistikovanými hudobnými prostriedkami, zastávali i tvorcovia opery *Cirotstratus*: „Naša inscenácia je dôkazom toho, že opera nie je mŕtvym žánrom. Jej nosnými bodmi by aj naďalej mali ostať základné stavebné prvky ako obrovské emócie, mohutné patetické gestá, nekonečné umieranie, láska v akejkoľvek forme – naplnená aj nenaplnená, dlhé a trochu nudné scény a podobne“ (SOLOVIC 2003: 12).

Opernú tradíciu reflektuje tiež Smolkova *Nagano*; Tereza Havelková píše o opernej tradícii vo všeobecnosti, v celej jej historickej i žánrovej šírke, nevynímajúc dedičstvo českej národnej opery, vzhľadom na tému „novodobého českého mýtu“ je to predovšetkým Smetanova *Libuša* (HAVELKOVÁ 2013: 444). Drsný výsmech v *Nagane* nie je prítomný. Skôr tu, podobne ako v *Cirotstratovi* či *Impresariovi Dotcomovi*, ide o skladateľovo žmurknutie na poučené, v histórii opery zorientované obecenstvo; väčšmi

o – z odstupu súčasného autora realizovanú, muzikologickou erudíciou posvätenú – metamorfózu operných kánonov než o ich spochybňovanie či elimináciu. K takýmto číslam patria napríklad patetický duet tenorového Jaromíra Jágra s ľadovou plochou, milostné dueto outsiderského brankára Hniličku s japonskou obdivovateľkou alebo výstupy „hokejového boha“ Dominika Haška, ktoré autori skomponovali v latinskom jazyku a part obsadili kontratenoristom, odkazujúc tak na kľúčové interpretačné špecifikum barokovej opery. Na výrazové funkcie spevu vo viackrát citovanej štúdii upozorňuje aj Miloslav Blahynka. A hoci je jeho výrok smerovaný k štyrom operám ZPSO, v ktorých sa spev prepájal s hovoreným slovom, dá sa mu priznať takmer všeobecná platnosť: „Spev najčastejšie poukazuje na banalitu, absurdnosť, idealistickosť, vysokú mieru štylizovanosti. V určitých prípadoch spievané slovo mieri k paródii, v iných ironicky, v ďalších s typicky postmoderným úsmevom komentuje východisko, a tým je ‚ozajstná opera‘ [...]“ (BLAHYNKA 2002: 16).

Komponentom opernej dramaturgie, ktorý je zvlášť atraktívny ako objekt parodovania, sú koloratúrne árie. Popri už zmienenom „barokovom“ parte Dominika Haška, afektovaných výstupoch Herečky v *Cirotatovi* či ekvilibristických áriách Olympie v *Impresariovi Dotcomovi* uvediem ako ďalší príklad bizarný telefonický dialóg o varení kapusty v Burgrovej *Smrti v kuchyni*, v závere ktorého zaznieva klesajúca koloratúrna kaskáda na neoperné slovo „hovno“.¹⁴ Podľa teatrológa Miloša Mistríka (2002: 202), „spojenie magicko-básnického a snového s hrubozrnným a ordinárnym“ patrí k výrazným princípom súčasnej slovenskej absurdnej drámy. Toto konštatovanie sa dá vzťahovať aj na oblasť hudobného divadla: kontrast medzi opernou vznešenosťou či vážnosťou na jednej strane a banálnosťou, prízemnosťou na strane druhej je jedným z najfrekvencovanejších prejavov absurdity v sledovanej vzorke diel.

Záver

Analýzou vybraných slovenských a českých diel 21. storočia, ktoré nesú druhové označenie opera, sme sa pokúsili verifikovať úvodnú tézu o aktuálnosti ideí a postojov i neopotrebovajúcej sa životnosti vyjadrovacích prostriedkov, s ktorými vstupovala do umeleckej konfrontácie so svetom absurdná dráma a po nej postdramatické divadlo. Viaceré z diel zaradených do výskumnej vzorky (napr. opusy ZPSO, *Kóma*, *Au pair Ōpér*) porušujú klasickú kompozíciu drámy: nemajú súvislý dej, zápletku, rozuzlenie či zmysluplný záver, výstupy v nich na seba dejovo nenadväzujú, vystupuje v nich malý počet postáv, ktorých komunikácia je minimálna, chaotická, prípadne úplne absentuje. V týchto tituloch, ale tiež napr. v *Donovi Buosovi*, je odčítateľná nihilistická koncepcia človeka a života. Ich autori komentujú negatívne fenomény na spoločenskej aj individuálnej úrovni existencie, zrkadlia nezmyselnosť či bez-zmyselnosť života, zdieľajú pocity dezilúzie a frustrácie z odcudzenosti, konštatujú nemožnosť komunikácie.

14 Aj v opere *Rudá Marie* Jana Kučeru, ďalšom z početných hudobno-divadelných diel, v ktorých sa autori pohrávajú s poetikou absurdity, je najvýraznejším hudobným číslom ária *Co je porno* s bohatými koloratúrami na slove „porno“.

Hudobno-divadelné prostriedky vychádzajúce z poetiky absurdity sa ukazujú byť účinnými nástrojmi tiež v opusoch demytizujúcich ikonické historické osobnosti a udalosti (*Nagano, Posledný let*) či v dielach, ktorých autori polemizujú so samotnými kánonmi opery ako hudobno-dramatického druhu. Parodovanie, parafrázovanie alebo citovanie operných foriem, štýlov a výrazových aj interpretačných prostriedkov naprieč históriou je možné identifikovať takmer vo všetkých analyzovaných opusoch, pričom podoba persifláže sa pohybuje na bohato štruktúrovanej škále od hravého, chápatelného či prinajmenšom zhovievavého humoru (*Cirostratus, Impresario Dotcom*) až po drsnú karikatúru a výsmech operných klišé (*John King*). V tejto súvislosti sa dá aplikovať téza vyslovená Hansom-Thiesom Lehmannom v súvislosti s postdramatickým divadlom, ktoré „zahrňa prítomnosť/obnovovanie/ďalšie pôsobenie starších estetík, aj takých, ktoré sa už dávnejšie rozišli s dramatickou ideou v rovine textu alebo divadla. Umenie sa nijako nemôže vyvíjať bez nadväznosti na predchádzajúce formy. Otázna je iba úroveň, uvedomenie, explicitnosť a osobitný spôsob tohto vzťahu“ (LEHMANN 2007: 24).

V sledovanej vzorke sa opakovane stretávame aj s kontrastom vznikajúcim juxtapozíciou opernej vznešenosti a každodennej banality či pátosu operného spevu a neškoleného vokálneho prejavu – jeho dôsledkom je neistota, ktorú recipienti pociťujú pri snahe rozpoznať hranicu alebo pomer medzi vážnosťou a persiflážou. K ďalším prostriedkom čerpajúcim z rezervoáru absurdnej poetiky identifikovaným v analyzovaných dielach patria používanie nezrozumiteľného alebo dadaisticky karikovaného jazyka (*Sternenhoch, Nagano*) či cyklickosť sujetu i hudby (*Údel, Kóma, Au pair Ōpēr*).

Súčasnité divadlo svojim recipientom neodbytné predostiera obrazy mnohorakých disharmónií. Raz prevažujú existenciálne zobrazenia pocitov skepsy, absurdnosti a bezvýchodiskovosti ľudskej existencie, inokedy sa do popredia dostáva absurdno-smiešne či groteskno-komické vnímanie reality. Každopádne, princípy vyrastajúce z poetiky absurdity nestrácajú na životnosti – a operné divadlo tento trend verne nasleduje.

Bibliografia

- ACHER, Ivan. 2018. Příběh převyšující krutostí antické tragédie, ale zároveň s velkou nadsázkou a humorem. A to vše v esperantu? [A Story Surpassing the Cruelty of an Ancient Tragedy, Yet Full of Exaggeration and Humor. And All That in Esperanto?]. Rozhovor vedla Lili Losmanová. *Národní divadlo* 8 (duben 2018): 14–16.
- ALBEE, Edward. 1988. *Conversation with Edward Albee*. Ed. by Philip C. Kolin. Jackson: University Press of Mississippi, 1988.
- BLAHYNKA, Miloslav. 2002. Opera v alternatívnom divadle [Opera in the Alternative Theatre]. *Slovenské divadlo* 50 (2002): 1: 16–23.
- BLAHYNKA, Miloslav. 2004. Prvky postmoderny, ludickosti a absurdity v opere *Cirostratus* a v jej inscenácii [Elements of Postmodernism, Playfulness, and Absurdity in the Opera *Cirostratus* and Its Production]. *Slovenské divadlo* 52 (2004): 1: 43–46.

- BLAHYNKA, Miloslav. 2006. *Eseje o opere* [Essays about Opera]. Bratislava: Slovenská teatrologická spoločnosť, Kabinet divadla a filmu Slovenskej akadémie vied, Vysoká škola múzických umení, 2006.
- CSERES, Jozef. 2008. Všichni jsme pacienti! [We are All Patients!] [online]. *Kulturní magazín* (2008): 2. [citované dňa 15. 9. 2024]. Dostupné online na <https://www.magazinuni.cz/divadlo/vsichni-j sme-pacienti/>.
- CSERES, Jozef. 2018. Kontroverzie opery Mai 68 vo filozofických kontextoch aktuálnej opernej tvorby [Controversies of the Opera Mai 68 in the Philosophical Contexts of Contemporary Opera Creation]. *Slovenské divadlo* 66 (2018): 2: 195–207.
- Esslin, Martin. 1960. The Theatre of the Absurd. *The Tulane Drama Review* 4 (1960): 4: 3–15. DOI: <https://doi.org/10.2307/1124873>.
- ESSLIN, Martin. 1966. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla* [The Essence, Tradition, and Meaning of Absurd Theatre]. Přel. Libor Štukovec. Praha: Státní nakladatelství Praha, 1966.
- HAVELKA, Ondřej. 2004. Stačí, když se to bude líbit [It's Enough if People Like It]. Rozhovor vedla Zuzana Pitrová. *Metro* (11. 3. 2004): 12.
- HAVELKOVÁ, Tereza. 2013. Národ a totalita v současné české opeře: Případ Nagano a *Zítřka se bude...* [Nation and Totalitarianism in Contemporary Czech Opera: The Case of Nagano and Tomorrow There Will Be...]. In Ivan Klimeš a Jan Wiendl (eds.). *Kultura a totalita. Národ* [Culture and Totalitarianism. The People]. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2013: 442–457.
- HERMAN, Josef. 2023. Když se hudba stane divadlem [When Music Becomes Theatre]. *Divadelní noviny* 32 (2023): 19 (14. 11. 2023): 4.
- Jak. [KOŽÍŠEK, Jakub]. 2018. Acherův Sternenhoch trpí kongeniálně. Nejvydařenější z kofroňovin [Acher's Sternenhoch Suffers Congenially. The Most Successful of Kofroňovin Works]. [online]. *ČT 24.cz* (11. 4. 2018). Dostupné online na <https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/kultura/recenze-acheruv-sternenhoch-trpi-kongenialne-nejvydarenejsi-z-kofronovin-82374>.
- KLEPAL, Boris. 2018. Acherova nová česká opera: libreto v esperantu, dirigent tančí na plese [Acher's New Czech Opera: Libretto in Esperanto, Conductor Dancing at the Ball]. [online]. *Aktuálně.cz* (9. 4. 2018). [citované dňa 16. 5. 2024]. Dostupné online na <https://magazin.aktualne.cz/kultura/klasicka-hudba/libreto-v-esperantu-dirigent-tanci-na-plese-acherovu-novou-c/r~a3b9edfc3c0a11e885e30cc47ab5f122/>.
- KRATOCHVÍL, Matěj. 2018. Šílenství jako univerzální jazyk: nová opera Ivana Achera [Madness as a Universal Language: The New Opera by Ivan Acher]. [online]. *Casopisharmonie.cz* (9. 4. 2018). [citované dňa 10. 5. 2024]. Dostupné online na <https://www.casopisharmonie.cz/svet-opery/silenstvi-jako-univerzalni-jazyk-nova-opera-ivana-achera/>.
- LEHMANN, Hans-Thies. 2007. *Postdramatické divadlo* [Postdramatic Theatre]. Prel. Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
- MADUNICKÁ, Klára. 2024. Má vôbec operné umenie v modernej spoločnosti budúcnosť? [Does Opera Art Have a Future in Modern Society?] [online]. *Monitoring divadiel.sk* (28. 2. 2024). [citované dňa 17. 5. 2024]. Dostupné online na <https://monitoringdivadiel.sk/ma-vobec-operne-umenie-v-modernej-spolocnosti-buducnost/>.

- MATEJ, Daniel. 2001. Martin Hrivňanský kladie otázky Danielovi Matejovi [Martin Hrivňanský Asks Daniel Matej]. In *Večery novej hudby* [bulletin]. Bratislava: Združenie pre súčasnú operu – Voľné zoskupenie, 2001.
- MISTRÍK, Miloš. 2002. *Slovenská absurdná dráma* [Slovak Absurd Drama]. Bratislava: Veda, 2002.
- PIAČEK, Marek. 2002. Vážna hudba nevážna [Serious Music, not so Serious]. Rozhovor vedl Dado Nagy. *Domino fórum* 11 (2002): 15 (11. 4. 2002): 7.
- POLLOCK, Emily Richmond. 2019. *Opera After the Zero Hour: The Problem of Tradition and the Possibility of Renewal in Postwar West Germany*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- PROUZA, Jáchym. 2023. Cimrmanovské starožitnosti [Cimrman Antiques]. *A2* 19 (18. 1. 2023): 2: 8.
- SRNA, Zdeněk a Libor ŠTUKOVEC. 1966. Úvod [Introduction]. In Martin Esslin. *Podstata, tradície a smysl absurdního divadla* [The Essence, Tradition, and Meaning of Absurd Theatre]. Praha: Státní nakladatelství Praha, 1966: 3–4.
- ŽILKA, Tibor. 2019. Absurdná dráma [Absurd Drama] [online]. *Hyperlexikón literárnovedných pojmov* [Hyperlexicon of Literary Terms]. [citované dňa 20. 5. 2024]. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, v. v. i, 2019. Dostupné online na <https://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/autor/2/absurdna-drama>.

Mgr. Michaela Mojžišová, PhD.

Slovenská akadémia vied, Bratislava
Centrum vied o umení, v. v. i.
Ústav divadelnej a filmovej vedy
michaela.mojzisova@savba.sk

Michaela Mojžišová vyštudovala muzikológiu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Pracuje v Ústave divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v. v. i., venuje sa vedeckej a kritickej činnosti v oblasti operného divadla. Je autorkou monografií *Od Fausta k Orfeovi. Opera na Slovensku 1989 – 2009 vo svetle inscenačných poetík* (2011), *Napísal som maličkú operku... Premeny komornej opery na Slovensku* (2018), *Peter Konwitschny. Bojovník proti mŕtvej opere/Peter Konwitschny. Ein Kämpfer gegen die tote Oper* (2022) a *Obrazy Romea Castellucciho* (2023), kapitol v kolektívnych monografiách *Súčasnité slovenské divadlo v dobe spoločenských premien : pohľady na slovenské divadlo 1989–2015* (2017), *Dejiny slovenského divadla I., II.* (2018, 2020), *100 rokov Slovenského národného divadla* (2024) a početných vedeckých štúdií. Od roku 2014 je hlavnou redaktorkou vedeckého časopisu *Slovenské divadlo*. Od roku 2021 je predsedníčkou Slovenského centra AICT, medzinárodnej asociácie divadelných kritikov.

Michaela Mojžišová graduated in musicology at the Faculty of Arts of Comenius University in Bratislava. She works at the Institute of Theatre and Film Science of the CCA of the Slovak Academy of Sciences. She is engaged in scientific and critical activities in the field of opera theatre. She is the author of the monographs *From Faust to Orpheus. Opera in Slovakia 1989–2009 in the Light of Staging Poetics* (2011), *I've Composed a Little Opera... The Metamorphoses of Chamber Opera in Slovakia* (2018), *Peter Konwitschny. Warrior against Dead Opera/Peter Konwitschny. Ein Kämpfer gegen die tote Oper* (2022) and *The Images of Romeo Castellucci* (2023), chapters in the collective monographs *Contemporary Slovak Theatre in the Era of Social Transformations: Perspectives on Slovak Theatre 1989 – 2015* (2017), *History of Slovak Theatre I, II* (2018, 2020), *100 Years of the Slovak National Theatre* (2024), and numerous scholarly studies. Since 2014, she is the editor-in-chief of the scholarly journal *Slovenské divadlo/Slovak Theatre*. Since 2021 she is the President of the Slovak Centre of AICT, the international association of theatre critics.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.