

CESTY K AUTENTICKEJ SUCHOŇOVEJ KRÚTNĀVE

MARKÉTA ŠTEFKOVÁ

Hudobná a tanečná fakulta Vysokej školy múzických umení v Bratislave

Abstrakt: Štúdia je príspevkom do stále aktuálnej polemiky o autentickej podobe slovenskej národnej opery *Krútnava* Eugena Suchoňa medzi zástancami Suchoňovho originálu a niektorými opernými dramaturgami a režisérmi, ktorí, poukazujúc na nedostatočnosť divadelne účinnej podoby originálu, dodnes eliminujú skladateľov zámer zasadiť príbeh z dedinského prostredia do činoherného rámca. Suchoň bol po premiére diela 10. 12. 1949 vyzvaný komunistickou cenzúrou, aby v opere vykonal úpravy: odstránil kresťanské motívy a melodramatický rámec s činohernými postavami Básnika a Dvojníka. Skladateľ odmietol, a tak sa začal písať strastiplný osud diela. Opera v originálnej podobe bola znovu uvedená až pri príležitosti storočnice Eugena Suchoňa v roku 2008, v naštudovaní Štátnej opery v Banskej Bystrici. Opera Slovenského národného divadla zotráva pri verzii bez činoherného rámca. Autorka štúdie obhaja Suchoňov originál, ktorá má svoju imanentne hudobnú a ideovú koncepciu a logiku.

Kľúčové slová: Eugen Suchoň, *Krútnava*, opera, divadlo, hudba

Etablovanie národných idiémov umeleckej hudby v 19. storočí úzko súviselo so snahou skladateľov o vytvorenie národných opier. Na Slovensku datujeme závažné iniciatívy o skomponovanie národnej opery až od začiatku 20. storočia. Vznik Slovenského národného divadla (SND) v roku 1920 predstavoval pre skladateľov výraznú motiváciu; národnou operou sa však nestal ani wagnerovsky orientovaný *Kováč Wieland* Jána Levoslava Bellu (premiéra 28. 4. 1926), ani *Detvan* Viliama Figuša-Bystrého (premiéra 1. 4. 1928) koncipovaný ako montáž folklórnych scén, ale až *Krútnava* Eugena Suchoňa (premiéra 10. 12. 1949). Suchoň dokázal navzájom skĺbiť nároky kladené na národnú operu: dielo z hľadiska kompozičnej úrovne zodpovedá požiadavkám svojej doby a súčasne čerpá zo zdrojov domáceho hudobného folklóru. Suchoňovi sa navyše podarilo vystihnúť niečo podstatné z rozporuplnosti vášnivej slovenskej mentality, ktorá je však hlboko zakotvená v kresťanskej viere. To je zrejme dôvodom dodnes neútlmajúcej popularity diela.

Dej opery

Operné libreto vypracoval skladateľ v spolupráci so Štefanom Hozom, prvým predstaviteľom protagonistu príbehu Ondreja Zimoňa, na základe novely Mila Urbana *Za vyšným mlynom* (1928). Ondrej miluje mladú Katrenu, ktorej srdce však patrí inému – Janovi Štelinovi. Keď sa Ondrej raz zavčas rána vyberie do lesa na poľovačku a zbadá Jana vychádzať z Katreninho domu, v návale žiarlivosti ho zastrelí. Vraždou si otvorí cestu k sobášu s milovanou Katrenou. Manželstvo však šťastné nie je: Ondreja, ktorý sa vo svojom synovi domnieva rozoznávať črty zabitého Jana, prenasledujú nielen výčitky svedomia, ale aj jeho otec, starý Štelina, ktorý tuší pravdu. 4. obraz,



Eugen Suchoň: *Krútnava*. Štátna opera v Banskej Bystrici, premiéra 18. 10. 2008. Réžia Roman Polák, hudobné naštudovanie Marián Vach. Dominik Zaprihač (Básnik), Eubo Gregor (Dvojník). Foto archív ŠO. Snímka Jozef Lomnický.

rámcovaný Katreninou uspávkou pre syna Ondrejka, prináša smutný pohľad do manželského spolužitia Ondreja a Katreny. Na návštevu prichádza starý Štelina, ktorý Ondrejovi vyčíta opilstvo a zlé správanie voči Katrene. Šarvátka oboch mužov vyústi do bitky a Ondrejovho úteku z domu. V 5. obraze opitý Ondrej v noci zabľúdi do lesa a zdesený sa ocitá na mieste, kde zastrelil Jana. V záverečnom 6. obraze sa dedina prebúda do nového dňa, na ktorý pripadá odpustová slávnosť. Ondrej sa priznáva k vražde a žiada trest smrti. Tu sa však stane čosi nečakané: Katrena mu odpúšťa a deklaruje, že dieťa je Ondrejovo. Napriek tomu, že starý Štelina stráca nádej, že Ondrejko je jeho vlastným vnukom, aj on Ondrejovi odpúšťa.

Melodramatický rámec a idea spevu

Príbeh z prostredia slovenskej dediny zasadil Suchoň do dialógu dvoch postáv, Básnika a jeho alter ega Dvojníka, ktorí riešia „otázku oprávnenosti umenia v dobe, keď ono bolo najviac problematické: po prvej svetovej vojne“¹ a ktorí sa na prvý pohľad odlišujú od postáv dedinského príbehu už svojím mestským oblečením. Ich vstupy nie sú spievané, ale hovorené. Väčšinou ich sprevádza orchester na spôsob melodrámy. Obe postavy sa na scéne objavujú po prvý raz na konci opernej predohry, ktorej dominuje spev zboru velebiaci krásu prírody a bytia stred.² Dvojník sa

¹ SUCHOŇ, E. *Krútnava* – Eugen Suchoň o svojom diele. In *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 1 – 2, s. 124.

² BOKES, V. *Krútnava okolo Krútnavy*. In *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3 – 4, s. 275. V. Bokes, autor rekonštrukcie opery, vo svojej štúdii poukazuje na všetky zmeny spojené s návratom k autentickému hudobnému zneniu a libretu opery. Texty z libreta opery citované v tejto štúdii, ako aj scénické inštrukcie uvedené v zátvorkách sa opierajú o tento zdroj.



Eugen Suchoň: *Krútnava*. Štátna opera v Banskej Bystrici, premiéra 18. 10. 2008. Réžia Roman Polák, hudobné naštudovanie Marián Vach. Michal Hýrošš (Ondrej), Ľubo Gregor (Dvojník). Foto archív ŠO. Snímka Jozef Lomnický.

vysmieva sentimentalitu Básnikových veršov a spevov a vyzýva ho, aby spoločne napísali hru zo skutočného života, kde „vládne právo mocnejšieho, lešť a krutá reťaz náhody. Tam ľudia svoje právo na hriech žiadajú.“ Básnik súhlasí a hra sa začína. Dvojník oznamuje: „Stala sa vražda.“ Z tmy sa postupne vynára scéna 1. obrazu, v ktorom dievčence nachádzajú mŕtvolu Jána Štelinu.

Básnik a Dvojník sa opäť objavujú až v medzihre medzi 4. a 5. obrazom. Zronený Básnik nasvecuje tragický dej dedinského príbehu optikou, prostredníctvom ktorej Suchoň vyjadruje odstup od romantických vízií ľudovosti: „Ľud... môj ľud!... Vraj synovia zeme... deti prírody... srdce neskazených nositelia (trpko a ironicky sa zasmieja).“ Jeho monológ končí slovami: „Nač takýto život bez zmyslu, svet bez pôvabu? Nač mátať v tejto zakliatej krajine? Náhrobník len dať tam kdesi na pól a naň nápis nejaký výstražný, by nevstúpil sem nik v blahej nádeji, že toto zmení, že starej piesni dá niekto novú podobu...“ Básnik usína; Dvojník triumfuje: „Ej, ej... hľadme... zaspal! (ironicky) Tak čo? Čo s tvojou poéziou? Kde sú tvoje ideály? Kde tvoje pesničky? Čo? Na čo sú? Chachachachá! No nedám ti spať. Historku musíme dokončiť. Poď, vstávaj!“ Chce ho zobudiť, ale vtom sa vynárajú kontúry 5. obrazu, na ktorý Dvojník sústredí svoju pozornosť.

Opitý Ondrej blúdi nočným lesom. Zavýjajúci vietor a chuchvalce hmly mu naháňajú strach. Aby ho prekonal, dodáva si guráž vyspevovaním pijanskej piesne. Les sa mení na rozbúrený živel, dynamika dosahuje intenzitu fff, pričom na vrchole gradácie padne lúč svetla na čistinu, na ktorej v 1. obraze našli Janovu mŕtvolu. Zúfalý Ondrej v panickom strachu opakuje ako posadnutý: „To nie ja, veď to nie ja!“

Brieždi sa. Spoza scény začína k Ondrejovi doliehať magický spev (zborová vokaliza bez textu), ktorý sa neustále približuje, až napokon prehluší všetko ostatné a úplne uchváti Ondreja, v ktorom sa pod vplyvom spevu pohne svedomie a rozhodne sa udať. Tu do diania vstupuje Dvojník, ktorý sa snaží Ondreja od priznania odradiť. Jeho odhodlanie však nedokáže zlomiť ani prehováraním, ani naliehaním, dokonca ani údermi pästí. V závere 5. obrazu Dvojník uteká, Básnik sa zobúdz a triumfuje. 6. obraz opery uzatvára spev zboru vrcholiaci majestátnym chorálom orchestra a záverečnou apoteózou vo ffff: „To všetko spev je, spev, čím sa chváli Pán!“

Premiéra

O operu bol veľký záujem už pred premiérou. Legendárny český dirigent Václav Talich, ktorý v tom čase pôsobil i v Bratislave, skúšky navštevoval aj so študentmi Vysokej školy múzických umení a Suchoňovi opakovane vyjadroval svoje uznanie. „Ale nielen mne robil komplimenty. Už sa po celom meste povrávalo, že podľa Talicha od Janáčkovej Pastorkyne sa v ČSR nezrodilo silnejšie a pôsobivejšie dielo od Krútnavy.“³ Na generálke sa však na Suchoňa po 4. obraze obrátil herec Mikuláš Huba: „Pán profesor, ten básnikov text nemôže ostať! To je úžasne ponuré a z hľadiska dnešnej ideológie vonkoncom neobstojí!“⁴ Suchoň ho požiadal, aby počkal na koniec 5. obrazu a pochopil, že je to ponuré, aby bolo z čoho vyjasňovať, a po 5. obraze si zavolał dirigenta Ladislava Holoubka a režiséra Karla Jerneka „a v ich prítomnosti som Hubovi povedal asi toto: ‚18. novembra som vám ako predsedovi Divadelnej a dramatickej rady ponúkal, aby celá prišla na skúšky Krútnavy pre podanie prípadných námietok. Vtedy ste tvrdili, že je to zbytočné, že to nie je moja starosť. Teraz, deň pred premiérou, prichádzate s námietkami proti básnikom (...) Ďalej vytýkate individualizmus, rámec hry tvorený básnikom. Neberte mi tento rámec, veď tým oberiete operu o to najhodnotnejšie: ideovú podstatu!‘ V rýchlosti a ako to moje rozčúlenie dovoľovalo, som mu vysvetlil, že básnici riešia problém oprávnenosti umenia v dobe po prvej svetovej vojne. Oproti formalizujúcim experimentom vtedy módnych skladateľov sa už vtedy našiel smer realistický, ktorý hlásal návrat k ľudu a k ľudovej tvorivosti. A táto hra že je apoteózou tohto smeru. ‚Práve z hľadiska dnešnej ideológie by ste mali rámec vítať!‘“⁵

Premiéra sa uskutočnila v Opere SND 10. 12. 1949 a stretla sa s nadšeným prijatím u publika i kritiky, ktorá vysoko hodnotila predovšetkým hudobnú zložku diela. Objavili sa však pochybnosti o librete a vplyvná kritička Zdenka Bokesová navrhla považovať vo forme verejnej diskusie o tom, či by vylúčenie Básnika dielu neprospelo. „(...) nielen táto komplikovaná tematika, ale aj ponurosť námetu návštevníkom súčasného divadla neposkytnú taký zdroj radosti a povzbudení, ktoré im má toto divadlo poskytovať pri budovaní socializmu.“⁶

³ ŠTILICHOVÁ-SUCHOŇOVÁ, D. – ŠTILICHA, P. *Denník z notovej osnovy. Komentovaný denník profesora Eugena Suchoňa*. Bratislava : Perfekt, 2012, s. 160.

⁴ Tamže.

⁵ Tamže, s. 161 – 162.

⁶ z. b. [Z. Bokesová]. K premiére Suchoňovej opery. In *Lud*, 1949, roč. 2, 291, s. 4, 14. 12. 1949.

Cenzúra

V sobotu 4. 2. 1950 bol Suchoň pozvaný na schôdzu kultúrnej komisie Povereníctva školstva, vied a umení na zhodnotenie opery, ktorej členmi boli spisovatelia Ladislav Novomeský a Vladimír Mináč, herec a divadelný režisér Andrej Bagar a zástupcovia Komunistickej strany Slovenska Juraj Špitzer, Pavol Benau a Július Šefránek. Komisia vzniesla viaceré ideologické výhrady a požadovala od skladateľa „zmeniť záver opery a to v tom zmysle, aby starý Štelina dostal vnuka, ako odškodnenie za vraždu svojho syna. L. Novomeský Suchoňa žiadal, aby všetky námietky prijal. Suchoň to odmietol a navrhol, aby sa opera stiahla z repertoáru, s čím však zasa nesúhlasila komisia a trvala na tom, aby sa dielo v duchu námietok prepracovalo.“⁷

Nato cenzori Suchoňovi zabavili jediný manuskript partitúry a zásahy do libreta vykonali sami, bez konzultácie s tvorcami. Keďže melodramatický rámec nezodpovedal pozitívnej socialisticko-realistickej vízii masového umenia a faustovsko-mefistofelovská dvojica Básnika a Dvojníka vnášala do hry prvok neželanej západnej kultúry, ich postavy cenzori odstránili a s nimi aj časť predohry a medzihru medzi 4. a 5. obrazom. Z libreta boli odstránené aj niektoré kresťanské motívy a zmienky o Bohu. V tejto cenzurovanej verzii sa do 28. 6. 1951 odohralo ešte 46 predstavení, v rámci ktorých ju SND uviedlo aj na Pražskej jari 16. a 17. 5. 1951.

Prvý režisér *Krútnavy* Karel Jernek mal bytostné pochopenie pre Suchoňovu koncepciu opery, o čom svedčí jeho vyjadrenie v premiérovom bulletinu diela: „(...) Nebolo tak ťažké pomocou Suchoňovej výraznej a autentickej hudby oživiť ten jeho les, radostný i plný smútku, oživiť jeho chalupu so svadobným veselím, jeho rínok pri odpuste a oživiť všetky tie ničivé vášne a besnoty (...). Najväčšie úskalie nebezpečenstva čakalo v podobe tohto rámca, ktorým bolo dielo zámerne povýšené do básnických polôh. To už nebol len obyčajný príbeh. Tam realita predlohy prerastala už do vyššej polohy, v ktorej postavy dostávali ostrejšie charakterné znaky, stávajú sa nástrojmi básnikovej horúčkovo pracujúcej fantázie. I podnebie scény muselo dostať svoj špecifický charakter výtvarný a svetelný, aby účinne a organicky podtrholo sprievodný zámer kompozičný.“⁸ Je zaujímavé porovnať reakcie kritiky na bratislavskú premiéru opery a následne na uvedenie jej cenzurovanej podoby v Prahe, ktoré pri naša Michaela Mojžišová. Recenzenti pražského uvedenia napr. vzniesli pripomienky k svetelnej réžii, čo Mojžišová odôvodňuje jej viazanosťou „na pôvodné vyznenie Suchoňovej opery s prvkami symbolizmu a baladickosti. V realistickom javiskovom tvare, ktorý vznikol mechanickým odstránením postáv Básnika a Dvojníka, sa tak eliminoval antiiluzívny prvok diela, čo mohlo pôsobiť mätúco a neadekvátne.“⁹

Vzhľadom na vyhrocovanie politickej situácie a prenasledovanie osôb nepohodlných komunistickému režimu nátlak na Suchoňa neprestával. Viacerí jeho priatelia a spolupracovníci, ale aj Ladislav Novomeský sedeli vo väzení. Nestraník Suchoň mal dve malé deti, manželku rakúskeho pôvodu a v tomto čase ešte nemal postave-

⁷ ŠTILICHOVÁ-SUCHOŇOVÁ, D. – ŠTILICHA, P. *Denník z notovej osnovy. Komentovaný denník profesora Eugena Suchoňa*, s. 196.

⁸ Cit. podľa MOJŽIŠOVÁ, M. Eugen Suchoň: *Krútnava* (1949, 1952) : *Krútnava v krútnave cenzúry*. In PAŠUTHOVÁ, Z. a kol. *Mosty (na východ)*. Bratislava : VŠMU, 2018, s. 79.

⁹ Tamže, s. 79 – 80.



Eugen Suchoň: *Krútnava*. Slovenské národné divadlo, premiéra 10. 12. 1949. Réžia Karel Jernek, hudobné naštudovanie Ladislav Holoubek. 6. obraz. Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

nie prominentného predstaviteľa slovenskej kultúry.¹⁰ V máji 1951 ho vyhľadal český dirigent Zdeněk Chalabala s prosbou, aby skladateľ prijal vykonané zmeny a prepracoval záver opery. V prípade nesúhlasu požiadal o to, aby smel zmeny vykonať sám. V tejto situácii, keď sa zásahy mali dotknúť dokonca samotnej hudobnej štruktúry diela, sa Suchoň nátlaku konečne podvolil.¹¹

Kresťanské vyústenie opery, v závere ktorej odpúšťa Ondrejovi nielen zavraždeného milienka Katrena, ale aj jeho otec, starý Štelina, bolo pre cenzorov neprijateľné. Otcovstvo dieťaťa preto presunuli z Ondreja na mŕtveho Jana. Rivalita medzi Ondrejom a Janom navyše nadobudla v duchu estetiky socialistického realizmu rozmer triedneho boja (chudobný Jano versus bohatý „kulak“ Ondrej). Katrenino emfatické zvolanie „Veď on je tvoj!“, ktorým Ondreja v závere 6. obrazu pôvodnej podoby diela utvrdzuje v otcovstve dieťaťa, nahradila replika potvrdzujúca pravý opak, keď sa Katrena namiesto Ondreja obracia na starého Štelinu: „To vnuk je váš!“ V Štelinovej replike, adresovanej Ondrejovi: „Nuž tak choď, Ondrej! Choď si svojou cestou! Žena ti odpustila, ja ti tiež odpúšťam,“ bola posledná veta nahradená nasledovnou: „Spáchal si ťažký hriech, choď si ho sám odpykať!“ Pri týchto slovách sa na scéne objavuje žandár, ktorý Ondreja odvádza zo scény. To orchester komentuje náhlým durovým vyjasnením, rozloženými akordami harfy a nežnými violovými motívmi, čo vyznieva nezmyselne. Rovnako ako následné gesto starého Štelinu, ktorý Ondrejovi venuje marcipánového koníka: nakoľko obdarúva nie syna vraha svojho syna,

¹⁰ Tamže, s. 80.

¹¹ ŠTILICHOVÁ-SUCHOŇOVÁ, D. – ŠTILICHA, P. *Denník z notovej osnovy. Komentovaný denník profesora Eugena Suchoňa*, s. 196 – 197.



Eugen Suchoň: *Krútnäva*. Slovenské národné divadlo, premiéra 4. 12. 1952. Réžia Jiří Fiedler, hudobné naštudovanie Zdeněk Chalabala. 3. obraz. Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

ale vlastného vnuka, je toto gesto zbavené akéhokoľvek významu a pátosu, stáva sa banalitou.

Úvodný a záverečný zbor, späťe navzájom hudobne aj obsahovo, napokon nesmeli chváliť „bytia stred“ a „Pána“, ale „šíry svet“ a „pravdu“. Chválospev na počesť víťazstva pravdy, ku ktorému ako pointe diela (namiesto Suchoňovho posolstva *Te Deum*) smeruje cenzurovaná verzia, bol tak dokonalým zavŕšením deformácie diela v intenciách doby. Zásahy vynútené cenzúrou nielen popreli logiku pôvodnej koncepcie diela, ale úplne anulovali jeho pointu.

Skladateľ zmiernil triviálnosť textov a hudobne prepracoval predovšetkým 6. obraz. Aby dal vyústeniu príbehu aspoň čiastočný zmysel, dokonponoval ariózo Katreny, v ktorom potvrdzuje ideologicky „správne“ otcovstvo Jana a viní dedinské spoločenstvo, že ju nanútilo do manželstva s Ondrejom. Z *Krútnävy* sa tak stal takmer vzorový socialisticko-realistický opus, zodpovedajúci aktuálnym kultúrno-politickým záujmom, čo sa odrazilo aj v inscenačnom poňatí režiséra Jiřího Fiedlera, ktoré sa oproti striedom Jernekovej koncepcii nieslo vo výpravnejšom, pestrejšom, detailnejšom a výtvarne nápaditejšom duchu. Premiéra tejto verzie sa konala v opere SND 4. 12. 1952 pod taktovkou Zdenka Chalabalu. Skvelé hudobné naštudovanie sa stretlo s mimoriadne pozitívnym ohlasom.¹² V tejto podobe prešla *Krútnäva* v päťdesiatych rokoch a na začiatku šesťdesiatych rokov javiskami doma i vo svete.

Pri príležitosti naštudovania diela v Divadle Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici v roku 1963 sa v atmosfére chruščovovského odmäku rozhodli dramaturg Igor Vajda a režisér Branislav Kriška vrátiť k pôvodnému záveru dedinského príbehu

¹² Viac pozri MOJŽISOVÁ, M. Eugen Suchoň: *Krútnäva* (1949, 1952) : *Krútnäva* v krútnäve cenzúry, s. 83.



Eugen Suchoň: *Krútnava*. Divadlo Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici, premiéra 22. 6. 1963. Réžia Branislav Kriška, hudobné naštudovanie Ján Valach. Zl'ava Ladislav Longauer (Oleň), Drahomíra Dropková (Školnica), Štefan Babjak (Hriň), Juraj Šomorjai (Štelina), Juraj Sanitra (Prvý družba), Mária Urbanová (Katrena), Terézia Babjaková (Zalčička). Foto archív Štátnej opery v Banskej Bystrici. Snímka Karol Miklóši.

(otcom dieťaťa je zasa Ondrej), od zámeru realizovať aj melodramatický rámec však napokon ustúpili. Táto verzia bola odvtedy uprednostňovaná pri väčšine všetkých ďalších naštudovaní diela doma i v zahraničí a bola označovaná za „návrat k originálu“. Ako prvý sa takto vyjadril Branislav Kriška, odvolávajúci sa na vôľu samotného Suchoňa, ktorý vraj postavy Básnika a jeho alter ego už nechcel ani sám. Organista Ferdinand Klinda, významný predstaviteľ slovenského hudobného života, však poukazuje na to, že Vajda v rozpore s Kriškom píše, že Básnika a Dvojníka vynechali z prevádzkových dôvodov, a teda nešlo o Suchoňovu vôľu, ale jednoducho o fakt, že ho postavili pred hotovú vec. Preto by mal podľa Klindu „tradovaný mýtus o tejto inscenácii ako návrate k originálnej *Krútnave* konečne vymiznúť“.¹³

Ako Suchoňov vzdialený príbuzný a osobný priateľ s ním Klinda viedol dlhé roky diskusie, v ktorých často rezonovala téma *Krútnavy*, „(...) ba nástojčivo sa vracala ako ostinato. Znamenalo to, že Suchoň túto kauzu nepovažoval za uzavretú, stále trpel nespravodlivosťou zásahu do jeho umeleckej slobody, nepochopením iných, aj vlastnými výčtkami, že sa dal donútiť ku kompromisu.“¹⁴ V oklieštenej podobe ostávalo zamlčané zásadné poslanstvo o víťazstve dobra a očisťujúcej sile umenia, v najlepšom prípade prebleskovalo kdesi na okraji a v inotajoch diela.¹⁵

¹³ KLINDA, F. Etický rozmer Suchoňovej *Krútnavy*. In *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3 – 4, s. 267.

¹⁴ KLINDA, F. Neberte nám básnika! In *Hudobný život*, 1997, roč. 29, č. 9, s. 5.

¹⁵ MOJŽISOVÁ, M. Zápas o dušu slovenskej opery. In *Cenzura v literatúre a umění střední Evropy*. (Ed. J. Hrabal). Olomouc : Univerzita Palackého, 2014, s. 220.

Rekonštrukcia partitúry

Manuskript Suchoňovej partitúry je dnes uložený v Hudobnom múzeu Slovenského národného múzea. Nachádzajú sa v ňom početné škrtky, vyškrabané pasáže nahradené novými, dodatky písané cudzími rukopismi a pod. Medzihra medzi 4. a 5. obrazom je preškrtaná a jej strany sú preložené napoly – aby ich dirigenti mohli ľahšie preskočiť. Dialóg Dvojníka a Ondreja v 5. obraze je prelepený a nahradený Ondrejovým monológom. Pôvodný záver je vytrhnutý a namiesto neho je vlepená prepracovaná verzia, ktorá je síce písaná Suchoňovou rukou, ale iným atramentom (zjavne po Chalabalovej intervencii).

Rekonštrukciu partitúry vykonal slovenský skladateľ Vladimír Bokes, dokončil ju v roku 2003, desať rokov po Suchoňovej smrti. Jej základným prameňom bol klavírny výťah z roku 1951, v ktorom sú už cenzormi pozmenené texty, ale je tu zachovaná pôvodná hudobná koncepcia. Tento dokument teda zachytáva fázu, v ktorej sa ešte Suchoň zdráhal operu hudobne prepracovať a zmeny sa dotkli len libreta.¹⁶

Opera SND v tomto čase uvádzala *Krútnavu* v inscenácii Juraja Jakubiska z roku 1999. Je pochopiteľné, že vytvorenie novej inscenácie by bolo nerentabilné z hľadiska prevádzkovej praxe, ako aj z ekonomických dôvodov. Dramaturg Opery SND a popredný znalec opernej problematiky Vladimír Zvara však v rámci obhajoby zotrvania pri verzii bez Básnika a Dvojníka viackrát poukázal na nedostatky Suchoňovej autorskej koncepcie. Po uvedení rekonštruovanej podoby opery v Banskej Bystrici v roku 2008 poznamenal: „Zatiaľ čo hŕstka divadelníkov a teoretikov naďalej obhajuje právo dnešných aj budúcich inscenátorov a divákov voliť medzi pôvodnou verziou s Básnikom a Dvojníkom a verziou bez nich, početnejšia skupina, tvorená najmä opernými publicistami, ale tiež niektorými významnými hudobníkmi (Vladimír Bokes, Ferdinand Klinda) oslavuje návrat k pôvodine s Básnikom a Dvojníkom ako konečnú rehabilitáciu autentickej a jedinej správnej Krútnavy. Osobne patríam k tým prvým, sám som bol dramaturgom inscenácie Krútnavy v Slovenskom národnom divadle (1999), ktorá pôvodný činoherný rámec neobsahovala. Ako historika ma činoherný rámec pôvodnej Krútnavy veľmi zaujíma a je pre mňa fascinujúcim, aj keď umelecky neúspešným pokusom o modernizáciu operného druhu, nadväzujúcim na niektoré dobové divadelné tendencie a módy.“¹⁷

Divadelníci a hudobníci

Významný priestor venuje Krútnave slovenský operný režisér Martin Bendik v knihe *Operné sondy* z roku 2014. Hnacím motorom jeho úvah je dilema dvojakej recepcie opery, „jej rozdelenia na čisto hudobný a čisto divadelný náhľad“¹⁸. Bendik kritizuje slovenskú opernú historiografiu pre absenciu komplexných prístupov. V 20. storočí podľa neho dominoval aspekt vokálnej interpretácie v izolovanej forme ako jeden z nižších stupňov vnímania opery. Hudobná analýza diel bez skúmania ich divadelnej dramaturgie je tiež samoúčelná a neplnohodnotná. Predpokladom zrozu-

¹⁶ BOKES, V. Krútnava okolo Krútnavy, s. 275.

¹⁷ ZVARA, V. Návraty k Suchoňovej Krútnave. In *Studia Academica Slovaca* 38. Bratislava : FF UK, 2009, s. 339 – 340.

¹⁸ BENDIK, M. *Operné sondy*. Bratislava : Asociácia Corpus, 2014, s. 37.

miteľnosti teoretickej reflexie je jedine vymedzenie a pochopenie nielen hudobnej, ale tiež divadelnej podstaty fenoménu opery. Už Jozef Kresánek, popredný reprezentant slovenskej muzikológie a autor monografie o Suchoňovi *Národný umelec Eugen Suchoň* (1961) sa v rozbere *Krútnavy* „vyhol analýze divadelnej dramaturgie diela (...). Pri opise dramatickej štruktúry *Krútnavy* používa naivnú, laickú terminológiu, ktorou sa pokúša vykresliť podtexty postáv a ich dramaturgické funkcie.“¹⁹ Aj ďalšie publikácie ako zborník *100 rokov nového operného divadla v Bratislave* (1986), rešpektovaná kniha Igora Vajdu *Slovenská opera* (1988) či *Slovenská operná dramaturgia 1989 – 1998* (1998) Miloslava Blahynku trpia podľa Bendika „nedostatkem vedeckej erudície v oboch zúčastnených disciplínach: muzikológii a teatrológii“.²⁰ Za jedinú publikáciu „s jasným zámerom, ktorá sa zaoberá inscenačnou podobou opery“ považuje (s istými výhradami) knihu Michaely Mojžišovej *Od Fausta k Orfeovi* (2011).²¹

Sté výročie Suchoňovho narodenia v roku 2008 sa stalo impulzom k rozvíjaniu diskusií okolo *Krútnavy* medzi Vladimírom Zvarom a Martinom Bendikom, ktorí zastávali „divadelný“ názor (*Krútnavu* treba hrať bez Básnika a Dvojníka), a Vladimírom Bokesom a Markétou Štefkovou, ktorí zastávali „hudobný“ názor (*Krútnavu* treba hrať tak ako ju Suchoň napísal). Rádio Devín v relácii *Rozhovory o hudbe* naživo odvysielalo ich polemiku moderovanú Petrom Zagarom, ktorá bola uverejnená v časopise *Hudobný život* 8/2008. V dvojčíse časopisu *Slovenská hudba* 3 – 4/2008 vyšli následne príspevky autorov, ktorí z rôznych hľadísk obhajujú Suchoňovu autorskú koncepciu: Bokes z hľadiska koncepčno-skladateľského, Klinda z hľadiska etického a autorka tejto štúdie z hľadiska analytického.

Autorský originál a verzie

Operné diela svetovej literatúry sa často uvádzajú vo viacerých verziách. Existujú verzie, ktoré skladatelia vytvorili pri príležitosti uvádzania opery vo viacerých mesiacoch (Verdiho *Don Carlos*, Gluckov *Orfeus a Eurydika*), príp. verzie nedokončených opier (Musorgského *Boris Godunov*, Pucciniho *Turandot*). Podľa Martina Bendika sa pod pojmom verzia „môžu skrývať prepracovania veľmi rôznorodého charakteru, úpravy a zásahy do diela s rôznymi, ale najčastejšie divadelnými motiváciami“²². V súvislosti s *Krútnavou* Bendik konštatuje, že „dielo v pôvodnej podobe, v akej ho Suchoň písomne fixoval, je autentickou, nespochybniteľnou, prvou a pravou verziou“. V súlade so Zvarom teda nerozlišuje medzi Suchoňovým autorským originálom a verziami, ale medzi štyrmi „verziami“ opery. Prvú verziu predstavuje partitúra v rekonštrukcii Vladimíra Bokesa. Druhú verziu tvoria anonymné textové úpravy cenzorov a zachytáva ich klavírny výťah z roku 1951. Tretou, socialisticko-realisticou verziou je Suchoňovo následné hudobné prepracovanie opery na Chalabalov podnet v roku 1952, ktoré je fixované v klavírnom výťahu z roku 1976 (bez dodatku). Štvrtú verziu reprezentuje čiastočný návrat k pôvodnej verzii pri príležitosti uvedenia opery v Banskej Bystrici v roku 1963 a je publikovaná v klavírnom výťahu z roku 1976 (s dodatkom). „Od skutočnej pôvodnej verzie *Krútnavy* sa táto verzia

¹⁹ Tamže, s. 38.

²⁰ Tamže, s. 40.

²¹ Tamže.

²² Tamže, s. 122.

ešte vždy odlišovala vynechaním melodramatického rámca a drobnými textovými odchýlkami.“²³ Podľa Bendikovho názoru však v prípade vynechania činoherných postáv a príslušných hudobných pasáží nie je potrebné hovoriť o zvláštnej verzii: „Hlavný zámer skladateľa, rovnako výpoveď diela v zmysle prvej, pôvodnej verzie sú zachované aj bez tohto rámca.“²⁴

Absolútna hudobná forma *Krútnavy*

V bulletine premiéry *Krútnavy* z roku 1949 sa Suchoň vyznáva zo zámeru vysporiadať sa s typom starej konvenčnej alebo romantickej opery. „Opera čaká na reformu, ktorá ju po stránke dramatickej pozdvihne na výšku činohry, či filmu. (...) Okrem toho ma lákal problém opernej formy. Starostlivým rozborom starých, romantických i súčasných opier som dospel k názoru, že hlavnou príčinou nedostatočného hudobnodramatického účinku mnohých, ináč kvalitných opier, je nerešpektovanie formálnych princípov platných v oblasti tzv. absolútnej hudby. Povedal som si, že opera je predovšetkým hudobnou záležitosťou. Prečo by som teda pri jej výstavbe nepostupoval opačne, ako bolo doteraz zvyklosťou? Nepísať hudbu na hotové dramatické dielo, ale naopak, hľadať literárny námet, ktorý by sa bez ujmy na logike dramatickej výstavby dal priniesť do súladu s formálnou konštrukciou hudobnej stránky opery. Skladateľ cíti zákonitosť výstavby diela hudobne a libretista toto nechápe. Prečo teda nepredísť nedorozumeniam a prečo by skladateľ nemohol vytvoriť dielo na základe svojej formálnej koncepcie (...)“²⁵

Suchoň nie je prvým skladateľom, ktorý sa rozhodol vystavať operu na základe absolútnych hudobných foriem. Podľa Igora Vajdu bol pravdepodobne inšpirovaný Ferrucciom Busonim (*Arlecchino*), Richardom Straussom (*Capriccio*) a Albanom Bergom (*Wozzeck*, *Lulu*).²⁶ No už Ludwig van Beethoven, prototyp skladateľa absolútnej hudby, využil jej princípy v koncepcii svojej jedinej opery *Fidelio*.

Pojem absolútna hudba označuje čisto inštrumentálnu hudbu, ktorú v médiu orchestrálnnej tvorby reprezentuje symfónia. Štandardná klasicko-romantická symfónia pozostáva zo štyroch častí tvoriacich tzv. sonátový cyklus. Prvá časť v rýchлом tempe allegro je napísaná v tzv. sonátovej forme. Tá sa vnútorne člení na expozíciu, v ktorej skladateľ uvedie dve kontrastné témy; rozvedenie, kde sa témy a ich prvky navzájom konfrontujú a kde dochádza ku gradácii a k vrcholu; a reprízu, ktorá od čias Beethovena nie je prostým opakovaním expozície, ale ako výsledok procesu a konfrontácie v rozvedení prináša novú, syntetickú kvalitu. Druhá časť, adagio, kontrastuje s prvou pomalým tempom. Tretia časť je tanečná. Štvrtá časť, finále, má najčastejšie formu ronda (založenú na návratoch hudobne nápaditého refrénu), často kombinovaného so sonátovou formou, a z ideového hľadiska prináša rozuzlenie konfliktu, resp. problému nastoleného v prvej časti a záverečnú apoteózu.

V bulletine k uvedeniu *Krútnavy* v roku 1952 Suchoň špecifikuje formu opery ako cyklickej hudobnej skladby: „predohra a 1. obraz zodpovedajú allegrovej vete [starší

²³ Tamže, s. 123.

²⁴ Tamže, s. 125.

²⁵ Cit. podľa SUCHOŇ, E. *Krútnava* – Eugen Suchoň o svojom diele, s. 124.

²⁶ VAJDA, I. Práca s hudobnými myšlienkami v operách Eugena Suchoňa. In *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 1 – 2, s. 4.

ekvivalent pojmu časť – pozn. M. Š.] s pomalým úvodom, 2. obraz je akýmsi ponurým adagiom, 3. obraz je akousi tanečnou vetou, 4. je nové adagio s romantickou náplňou, 5. tvorí akési tajuplné intermezzo a 6. je typické finále. No všetkých 6 obrazov tvorí pritom jeden formálny celok, lebo aj zo štruktúry literárnej predlohy je zrejmé, že 1., 2. a 3. obraz tvoria expozíciu, 4. obraz je prevedením [starší ekvivalent pojmu rozvedenie – pozn. M. Š.] a v 5. a 6. obraze nastáva rozuzlenie, quasi repríza.²⁷

Tabuľka na nasledujúcej strane načrtáva štruktúru opery z hľadiska uplatnenia divadelných a hudobných princípov.

Harmonická dramaturgia opery²⁸

Najrozšírenejšou stupnicou v slovenskej ľudovej hudbe je tzv. podhalanská, t. j. lydicko-mixolydický modus c, d, e fis, g, a, b, c. Suchoň v Krútnave využíva podhalanskú stupnicu pre ilustráciu charakteristického folklórneho koloritu. Napríklad na začiatku 1. obrazu v úvodnom vstupe Marky, ktorá nachádza mŕtvolu Jána Štelinu („Zabili Janička na holi, na holi, bola by to pravda, abo ni, abo ni“), sa melódia a sprievod pohybujú v teréne podhalanskej stupnice a sú kvázi tonálne ukotvené „in G“, rapsodické rytmické členenie melódie pripomína prednes slovenských trávnic. Suchoňov bratislavský učiteľ Friso Kafenda, absolvent Konzervatória a hudobnej vedy na Univerzite v Lipsku, považoval akordy utvorené z podhalanskej stupnice za „najvhodnejšie pre harmonizáciu slovenskej ľudovej piesne“²⁹. Ak tóny tejto stupnice postavíme na seba v intervale tercií, získame akord c-e-g-b-d-fis-a, ktorý zohráva zásadnú rolu v harmonickej dramaturgii *Krútnavy*.

Krútnavovský akord je takmer zhodný s tzv. prométeovským akordom Alexandra Skriabina c-fis-b-e-a-d; má však jeden tón navyše a je založený na tradičnej superpozícii tercií. Prométeovský akord má „avantgardnú“ kvartovú štruktúru (kvartové akordy nájdeme u Bélu Bartóka, Arnolda Schönberga či Paula Hindemitha), čím je ešte viac podčiarknutá disonantnosť a atonálny charakter. Súvislosť so Skriabinom si Suchoň uvedomil až retrospektívne.³⁰

Oba akordy majú rovnakú funkciu v harmonickej organizácii hudobných diel. Skriabin vo svojich kompozíciách počnúc symfonickou básňou *Prometeus* (1910) využíva prométeovský akord vo funkcii tzv. disonantného súzvukového centra. To prináša zásadnú zmenu charakteru hudobného procesu: už nie je nasmerovaný od statického východiska (toniky) cez dynamický vývojový oblúk späť do bezpečného a pokojného „prístavu“; naopak, vznáša sa v neustále zlovestne vypätej, dramatickej atmosfére. Do zvukového poľa krútnavovského akordu vo funkcii disonantného súzvukového centra (v transpozíciách od rôznych tónov) je zasadená väčšina *Krútnavy* až do nástupu katarzie v závere 5. obrazu. Čo je dôležité, nejde len o scény, ktoré sa nesú v atmosfére vraždy, hrôzy, vyšetrovania a pod., ale aj o charakterovo zdanlivo úplne odlišné výjavy, ako napríklad už spomínaný úvodný vstup Marky. Zasadenie

²⁷ SUCHOŇ, E. Krútnava – Eugen Suchoň o svojom diele. In *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 1 – 2, s. 124.

²⁸ Podrobnejšie analýzy hudobných prostriedkov použitých v opere zahŕňajú štúdie ŠTEFKOVÁ, M. Krutopribeh slovenskej národnej opery. In *Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku IV. Studia Aesthetica XIV.* (Ed. J. Sošková). Prešov : FF PU v Prešove, 2012, s. 299 – 332 a ŠTEFKOVÁ, M. Prečo hráme na Slovensku DVE Krútnavy. In *Prezentácie – konfrontácie 2014*. Bratislava : VŠMU, 2014, s. 75 – 104.

²⁹ HRČKOVÁ, N. – SUCHOŇ, E. Od reflexie k teórii (1978). In *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, s. 115.

³⁰ Tamže.

	DIVADELNÉ PRINCÍPY OPERY		HUDOBNÉ PRINCÍPY OPERY	
	dej opery zo slovenského vidieckeho prostredia	melodramatický rámec	pódorys sonátovej časti	pódorys sonátového cyklu (výber)
predhra	zborová óda na krásu prírody a moc spevu		expozícia	introdukcia a (orchestrálny úvod + zbor) „To nie ja!“
1.obraz		dialóg Básnika a Dvojníka, uzavretie stávky / prelútie do 1. obrazu attacca		introdukcia b (príznačné motívy v orchestri) téma trýzne a žiaľu motív vraždy motív viny
2. obraz	lesná čistina, nájdenie mŕtvoly Jána Štelinu			(motívy lesa v orchestri) sonátové allegro téma zla
3. obraz	žandárska stanica, vyšetrovanie vraždy			ponuré adagio
4. obraz	svadba Ondreja Zimoňa s Katrenou			tanečná časť
4. obraz	večer u Zimoňových rámcovaný Katreninou uspávkou, hádka starého Štelinu s Ondrejom		rozvedenie	nové adagio s dramatickou náplňou
medzihra	„zlatý rez“ kompozície. Návrat Básnika a Dvojníka; dočasné víťazstvo Dvojníka / prelútie do 5. obrazu attacca za pomoci analogických hudobných prostriedkov, efekt deja vu		repríza	obnaženie témy zla v unisone hlbokých sláčikových a dychových nástrojov introdukcia b (príznačné motívy v orchestri)
5. obraz	lesná čistina z 1. obrazu, opitý Ondrej sa ocitá na mieste vraždy. Hádka Ondreja a Dvojníka, jediná priama konfrontácia činohernej a opernej postavy. Magický spev primáje Ondreja k rozhodnutiu priznať sa k vražde. Básnik víťazí, Dvojník kapituluje. 1. katarzia.			jedovaté invázie fragmentov témy zla téma zla v imitáciách (pri vstupe Dvojníka) téma dobra (spev)
6. obraz	odpušťová slávnosť, Katrena odpúšťa Ondrejovi, vrahovi Jána Štelinu. Aj starý Štelina mu odpúšťa. 2. „slovanská“ katarzia. Zborová óda na moc spevu, posolstvo Te Deum.			finále

bujarých, kvázi autentických piesní a tancov v 3. obraze (svadobnom) do zvukového poľa krútnavovského akordu pôsobí zlovestne, arogantne a agresívne. Nežná uspávanka Katreny rámcujúca 4. obraz nadobúda v zovretí krútnavovského akordu ne-skonale smutný a clivý charakter.

Téma zla a dobra

Významným prostriedkom, na základe ktorého môže hudobný skladateľ prepožičať opernému dielu imanentnú hudobnú jednotu, je využitie tzv. príznačných motívov. Táto technika sa stala známou predovšetkým zásluhou Richarda Wagnera, ktorého vplyv na vývoj opery v 19. storočí bol zásadný. Aj Suchoň samotný sa k jeho opere *Parsifal* hlásil ako k jednému z významných predobrazov *Krútnavy*.³¹ Viera Donovalová upozornila na to, že pokiaľ u Wagnera sa príznačné motívy viazali na osoby a veci, teda na javy pojmového druhu, Suchoňove motívy sa neviažu na osoby, ale na situácie, city a nálady.³²

V tomto zmysle má kľúčový význam v opere téma zla,³³ ktorá sa po prvý raz objavuje v zborovom výstupe zhrozených a vydesených dedičanov nad mŕtvolou Jána Štelinu. Jej základom je motív „Či to hriech?“, ktorého genéza siaha do obdobia baroka: trojtónové rétorické figúry pozostávajúce z menšieho intervalu (sekundy) smerom nadol a z väčšieho intervalu (tercie) smerom nahor majú v sebe afekt naliehania a dikciu otázky. Slávne príklady využitia tejto figúry v hudbe 19. storočia nachádzame napr. u Beethovena (*Muss es sein?*, ústredné motto prvej časti jeho posledného *Sláčikového kvarteta F dur op. 135*, kde hľadá odpovede na základné otázky ľudskej existencie) alebo Wagnera (príznačný motív žiaľu a osudu v tetralógii *Prsteň Nibelungov*).³⁴ Na báze stúpajúcich sekvencií (posúvania motívu smerom nahor) a re-fazení, keď sa záverečný tón jedného motívického článku stáva zároveň východiskovým tónom ďalšieho motívického článku, generuje Suchoň z motívu zla tému zla, ktorá ovláda priebeh hudobného diania až do momentu, keď sa v 5. obraze objaví melódia oslobodzujúceho spevu. Apelatívnosť melodickéj kontúry témy zla vyhrucuje skladateľ zásluhou jej zdvojovania v paralelných veľkých terciách. Jedná sa opäťovne o postupy v rámci nehierarchického dvanásťtónového terénu, čím je daná ich atonálna podstata a deštruktívne pôsobenie. Na paralelizmy veľkých tercií ako charakteristický výraz smútku, hrôzy, zúfalstva poukázal Jozef Kresánek i ďalší autori.

Vo vrcholnej fáze témy („Bože, aká hrôza, táto hrôza, Bože náš, či to hriech!“) je expresívny účinok vystupňovaný chromaticky stúpajúcim basom (od čias baroka sa chromatika spája s negatívnym, t. j. lamentóznym afektom). V téme zla tak Suchoň dômyselne spája tradičné výrazové prostriedky s prvkami atonality. Affetuoso vrchol v dynamike fff v závere notového príkladu vyústi do krútnavovského akordu (v G-transpozícii).

³¹ SUCHOŇ, E. Reflexie, spomienky: Krútnava – Eugen Suchoň o svojom diele, s. 121.

³² Cit. podľa VAJDA, I. Práca s hudobnými myšlienkami v operách Eugena Suchoňa, s. 2 – 3.

³³ Názvy príznačných tém a motívov, ako aj vymedzenie ich štruktúrálnej podstaty, pochádzajú od autorky štúdie.

³⁴ KARBUSICKY, V. *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, s. 278 – 279.

Meno mosso

S. A. *ff* Ci to hriech? Tá to

T. B. *ff*

⑨ **Meno mosso**

S. A. *ff* hrô - - - za, ó, Bo - že náš?

T. B. *ff*

S. A. Bo - že, a - ká hrô - za, tá - to hrô - zal

T. B. *ff* marc. *ff*

S. A. Bo - že, tá - to hrô - za, tá - to hrô - za, Bo - že

T. B. náš, či to hriech?

Affetuoso

ff

Affetuoso

10

ff

ff

Hrozivo sa rozpínajúca téma zla vo svojej horizontálnej podobe (ako jednohlásná melódia alebo v paralelizmoch veľkých tercií) sa ako kontrapunktujúci protihlas prelína nasledujúcimi obrazmi, ktorým tak opäť prepožičiava krutý, zlovestný podtón: napr. predohrou k 2. obrazu i nasledujúcou áriou Katreny *Žiale bôľne, páľčivé*; v 3. svadobnom obraze sa ako príznak vinie slovami Starejšieho deklamovanými v rozmedzí zlovestného tritonu: „Milí naši svadobníci, vážení a poctiví všetci...” v rámci rituálu čepčenia nevesty, čo vytvára sugestívne napätie a spôsobuje, že kvázi-folklorný obyčaj vnímame trýznivou perspektívou Katreny; podobne v jej uspávanke vo 4. obraze.

Téma zla má svoj protipól v téme dobra, ktorá do opery vstupuje v podobe abstraktnej vokalizy (spev na samohlásku a) zaznievajúcej spoza scény v 5. obraze. Jej prvé tóny sa začnú ozývať potom, ako vydesený a vysilený Ondrej v lese klesá k zemi so slovami „ja už nevládzem, ja už nevládzem (...)”. Spev sa objavuje najskôr v sopránoch (scénická inštrukcia znie: „pomaly oživne, napnute počúva“; a Ondrej reaguje: „Spev, Bože, spev? Odkiaľ to?“), potom v altoch a tenoroch, až napokon zaznieva

v plnom zborovom štvorhlase, ktorým sa nechá strhnúť celý orchester aj Ondrej artikulujúci posolstvo tohto spevu: „Bože môj, otče môj, v tomto speve si mi podal nádeje svit jediný.“

Zo štrukturálneho hľadiska je téma dobrá vybudovaná z tých istých motivických buniek ako téma zla. Pokiaľ je však téma zla zasadená do atonálneho prostredia, je téma dobrá projekciou melódie témy zla do diatonického terénu s harmonickým ukotvením v priestore rozšírenej tonality. Táto premena prináša efekt uvoľnenia napätia, oslobodenia, vyjasnenia, dobrá a krásy.

Bez Básnika a Dvojníka

Po vynechaní melodramatického rámca vypadne spolu len niekoľko minút hudby: medzihra a časť opernej predohry medzi úvodným zborom a pastorálnou, impresionisticky ladenou introdukciou k 1. obrazu (prológ), v ktorom Básnik a Dvojník uzatvárajú stávkou a dohodnú sa, že spolu napíšu hru. Podľa Martina Bendika je ich úvodný dialóg z divadelného hľadiska ťažko inscenovateľný, kvôli literárnej a dramatickej kvalite textu a jeho prvoplánovému pátosu. „Tento dialóg by sme mohli použiť ako prológ do každej divadelnej hry (...). Skôr je to snaha umelo prepašovať do diela intelektuálnu polemiku, tá je však v tomto prípade univerzalisticky sterilná, nedivadelná a v neposlednom rade nekoncepčná. ‚Scudzujúce‘ postavy Básnika a Dvojníka vystupujú v neintegrujúcej úlohe dovysvetliť to, čo v diele dovysvetlené a dotvorené je.“³⁵ Po odstránení činoherných postáv sa tak podľa Bendika nestratíme v morálnej výpovedi diela a nespôsobí to narušenie logiky a zrozumiteľnosti deja.³⁶

Po odstránení prológu je nutné vynechať časť opernej predohry medzi ukončením zborového výstupu a jej záverom, kde má orchester tvoriť pozadie činoherných výstupov Básnika a Dvojníka. Koniec tohto úseku, ktorého súčasťou mal byť záver dialógu a ktorý sa následne prelína do 1. obrazu, však zostal. Vzhľadom na absenciu dialógu tu nevyhnutne nachádzame hudobné pasáže, ktoré bez dialógu činoherných postáv pôsobia nezmyselne:

Dvojník: „Pozri sa na život! Tam vládne právo mocnejšieho, lešť a krutá reťaz náhody. Tam ľudia svoje právo na hriech žiadajú!“

[To hudba komentuje vášnivým fff *appassionato*-výbuchom po predchádzajúcom ppp *decrescendo*.]

Básnik: (vyskočí, veľkým hlasom): „Nie!“

[Tu v orchestri zaznieva príznačný motív, resp. téma, ktorá sa opäť objavuje v scéne hádky Ondreja s Katrenou vo 4. obraze. Ja som ju označila ako „tému trýzne a žiaľu“³⁷; podľa Igora Vajdu znázorňuje „tragédiu temnej vášnivosti, ba až zloby, prechádzajúcej do nenávisti.“³⁸]

Dvojník: Stala sa vražda!

[Nasleduje prudký beh v sekundách v rozmedzí tritónu h-f v *crescendo*-dynamike vrcholiaci *sforzato*m: „motív vraždy“; bezprostredne na to opakované súzvuky

³⁵ BENDIK, M. *Operné sondy*, s. 138.

³⁶ Tamže.

³⁷ ŠTEFKOVÁ, M. *Krutopribeh slovenskej národnej opery*, s. 305.

³⁸ VAJDA, I. *Práca s hudobnými myšlienkami v operách Eugena Suchoňa*, s. 2.

sekúnd v ostinátnom synkopickom rytme, ktorý sa objavil už v treťom takte opernej predohry: „motív viny“. Na základe spojenia týchto dvoch motívov bude hudba v ďalšom priebehu opery Ondreja stále znovu usvedčovať z jeho činu dávno predtým, než sa k vražde prizná.]

Introdukcia sa attacca prelína do 1. obrazu, kde klarinet intonuje melódiu „To nie ja!“, ktorá sa ako jeden z charakteristických motívov vinie celou operou. Motív „To nie ja!“ zaznieva v rámci predohry už v zbore, pred vstupom Básnika a Dvojníka; komunistickí cenzori ho nahradili zvolaním „Ahó!“.

Dialóg Básnika a Dvojníka v medzihre pred 5. obrazom je podľa Bendika všeobecným edukačným činoherným dialógom o nespravodlivosti tohto sveta. „Jeho hodnota ako dramatického (literárneho) textu je podobná ako v prípade prvého výstupu.“³⁹ Je skôr „teoretickou polemikou, zmysluplne analyzovateľnou iba mimo divadelného kontextu, pričom sa hodí viac na akademickú pôdu než do konkrétnej drámy.“⁴⁰

V pozadí činoherného dialógu Básnika a Dvojníka však zaznieva téma zla. Jedine na tomto mieste sa objavuje ako masívne unisono (t. j. ako tá istá línia zdvojená v niekoľkých oktávach) v inštrumentácii hlbokých sláčikových a dychových nástrojov, ktoré (hlavne dychové nástroje) už od čias baroka symbolizujú niečo temné – podsvetie, peklo, smrť, hriech a pod. Tu je teda téma zla obnažená na svoju prapôvodnú podstatu, na samotnú dreň; odhalená ako základná substancia diela nesúca symboliku zla a deštruktivity. Súčasne s hroziwo sa rozvíjajúcou témou zla sa Dvojník vypína do výšky nad zroneným Básnikom. Jedná sa o najavantgardnejšie znejúce miesto v opere.

K postaveniu medzihry píše Vladimír Bokes: „Pôvodné znenie Krútnavy pozostáva z ôsmich celkov: Predohra – 1. obraz – 2. obraz – 3. obraz – 4. obraz – Medzihra – 5. obraz – 6. obraz. Toto členenie zodpovedá známemu pomeru zlatého rezu (5+3) s ťažiskom na medzihre. V prvých piatich dieloch prevláda negatívny vývoj, konflikty. Monológ zlomeného Básnika v medzihre je ústredným bodom drámy. Po ňom pokračuje dianie pozitívnym smerom: Ondrej sa rozhodne priznať, Štelina mu odpúšťa. Skladateľ používa termín ‚rámec‘. Rámce sú vlastne dva: spoločenský, resp. teologický (zbor na začiatku a na konci opery) a individuálny, resp. intelektuálny (dialóg Básnika a Dvojníka v Predohre a v Medzihre). Presne v duchu spomenutých zákonitostí sú oba rámce v pomere zlatého rezu.“⁴¹ Vyňatie medzihry z detailne premyslenej hudobnej architektúry diela je možné prirovnať k povestnému vytiahnutiu zlatej tehličky, ktoré môže spôsobiť zrútenie katedrály.

Monológ a dialóg

Celkom tak ako sa koniec dialógu Básnika a Dvojníka v predohre prelína do 1. obrazu opery – lesnej čistiny prebúdajúcej sa do nového dňa, kde nachádzajú mŕtvolu Jána Štelinu –, prelína sa aj koniec ich dialógu v medzihre do 5. obrazu nočného lesa, kde Ondrej vraždil. Skutočnosť, že Suchoň na oboch miestach využíva identické hudobné prostriedky, svedčí o jeho jasnom dramaturgickom zámere: hudobne evoko-

³⁹ BENDIK, M. *Operné sondy*, s. 141.

⁴⁰ Tamže, s. 140.

⁴¹ BOKES, V. *Krútnava okolo Krútnavy*, s. 272.

vať nástup reprízy a psychologicky fenomén dejà vu. Odstránenie medzihry je teda hrubým narušením Suchoňových zámerov.

Rovnako ako pastorálny 1. obraz, aj 5. obraz otvára preludovanie drevených dychových nástrojov. Figuratívne motívy lesa, známe už z 1. obrazu, sú však kontrastované úryvkami témy zla v paralelizmoch veľkých tercií, čo les postupne mení na nepokojný a rozbúrený živel. Keď Ondrej pochopí, že sa ocitol na mieste vraždy, evokujú jedovaté invázie fragmentov témy zla v disonantných akordických paralelizmoch nad chromaticky stúpajúcim tremolom jeho vydesenie: „Domov! Chcem domov! K matke, k žene, k synovi! Veď som mu nič neurobil! To nie ja! To nie ja! To nie ja!“

Vo verziách bez Básnika a Dvojníka sa záver 5. obrazu, keď sa Ondrej pod vplyvom spevu rozhodne udať, musel zmeniť na veľké ariózo Ondreja. Vstupy Dvojníka, ktorý sa Ondrejovi snaží v jeho počínaní zabrániť, boli vo verzii bez melodramatického rámca integrované do Ondrejovho partu. Namiesto dramatického dialógu a súboja dvoch postáv tak máme do činenia s výstupom váhavého, nerozhodného a zmäteného mladíka, ktorý nevie, čo chce, takže jeho konečné rezolútne rozhodnutie priznať sa k vražde pôsobí psychologicky nevierohodne.

Narušením Suchoňových koncepcných zámerov je aj fakt, že v momente vstupu Dvojníka do diania sa má v orchestri objaviť téma zla, je tu teda bezprostredná analógia s jej exponovaním v medzihre v podobe unisona, ktorú si však poslucháč vo verzii bez medzihry a bez Dvojníka nemôže uvedomiť. Novým prvkom sú chvatné imitácie tejto témy, ktoré evokujú prenasledovanie Ondreja Dvojníkom, resp. výčtkami svedomia, ktoré postava Dvojníka zosobňuje.

Štúdia Věry Vysloužilovej *Monolog v operní dramaturgii Eugena Suchoně (Krútňava), Leoše Janáčka (Její pastorkyňa) a Arnolda Schönberga (Erwartung)* je dôkazom toho, že sto rokov po Suchoňovom narodení neprenikli informácie o deformáciách *Krútňavy* po zásahu cenzúry ani len do neďalekého Brna. No hoci Vysloužilovej hypotézy vychádzajú z mylného predpokladu (monológ Ondreja, ktorý prirovnáva k monológom Janáčkovej *Kostelničky* a Schönbergovej *Ženy*, bol v Suchoňovom origináli koncipovaný ako dialóg), nastolila zaujímavú možnosť paralely medzi Schönbergovou monodramou a 5. obrazom z *Krútňavy*, ktorý je ideovým ťažiskom diela a tvorí celkovo päťtinu opery. Jadrom oboch výstupov je vražda. Oba sa odohrávajú v nočnom lese. Prírodný obraz tu „nemá len úlohu prostej romantickej kulisy, ale príroda bezprostredne obklopuje postavu, vstupuje do nej, zdieľa s ňou jej úzkosť, zúfalstvo, jej vnútornú samotu, pôsobí na jej rozpoloženie, myšlienky a city, a tak nepriamo ovplyvňuje aj samotný dej.“⁴² Podobné archetypálne spojenie prírodného obrazu s emocionálnou reflexiou nachádzame tak v ľudovej poézii a piesňach, ako aj vo vysokom umení. Desivé obrazy nočného lesa v Schönbergovom diele priamo korešpondujú s rozrušením, úzkosťou a panickou hrôzou blúdiacej Ženy, ktorá sa ním prediera v predtuche, že tam nájde mŕtvolu svojho milenca, ktorá sa naplní. Text i hudba sú tu natoľko koncentrované na vyjadrenie jej zúfaleho psychického rozpoloženia, že prírodné obrazy sú skôr kulisou, zrkadlom poryvov jej duše.

⁴² VYSLOUŽILOVÁ, V. Monolog v operní dramaturgii Eugena Suchoně (Krútňava), Leoše Janáčka (Její pastorkyňa) a Arnolda Schönberga (Erwartung). In *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3 – 4, s. 258 – 259.

Obraz vystrájaní prírodných živlov v nočnom lese zohráva významnú úlohu aj v 5. obraze *Krútnavy*, ktorý je ideovým ťažiskom diela a súčasne jediným miestom, kde sa do vzájomnej interakcie dostávajú postava z činoherného rámca a operná postava. Hádku Ondreja s Dvojníkom rieši Suchoň formou konfrontácie spevu s tzv. Sprechgesangom, prejavom na pomedzí spevu a dramaticky vzrušeného prejavu herca alebo recitátora. Hoci špecifickú notáciu tohto typu prednesu (notové hlavičky s preškrtnutými nožičkami), kde má spevák notové výšky a zložité rytmy „rozdrásaných“ melódií intonovať melódií len približne, Schönberg využil až v diele *Pierrot Lunaire* (1912), spadá toto dielo, rovnako ako *Erwartung* (1909), do tzv. expresionistického a súčasne atonálneho obdobia skladateľovej tvorby (slávnou dodekafonickú metódu organizácie 12 tónov vynášiel Schönberg až v dvadsiatych rokoch 20. storočia). Schönbergova monodráma z roku 1909 špecifickým spôsobom nadväzuje na romantické operné výstupy šialených hrdiniek a Schönberg sa v nej, podobne ako mnohí umelci tohto obdobia, inšpiroval hlbinnou psychológiou a Freudovou psychoanalýzou.

Suchoňova idea konfrontácie spevu a Sprechgesangu v dialógu Ondreja a Dvojníka je osobitá, rovnako ako využitie kontrastu atonality a tonality na symbolické vyjadrenie zla a dobra. Na rozdiel od voľnej atonality, ktorá je často len popretím tonality, je Suchoňova atonálna téma zla vnútorne precízne štruktúrovaná; téma dobra je jej rafinovanou projekciou do priestoru rozšírenej tonality.

Argumenty proti Básnikovi a Dvojníkovi

Objednávku na napísanie národnej opery zadal Suchoňovi splnomocnenec vlády pre SND Dušan Úradníček na jeseň 1940, v období existencie vojnovnej Slovenskej republiky, v katolícky a národne exaltovanej atmosfére doby. Premiéra diela sa uskutočnila po komunistickom prevrate. V tejto súvislosti vyslovuje Bendik hypotézu, že postavy Básnika a Dvojníka Suchoň vytvoril až vo fáze dokončenia opery v rokoch 1948 – 1949, nakoľko ich texty „svojím zafarbením viac zodpovedajú slovníku po-februárovej reality než atmosfére obdobia katolíckeho slovenského štátu“.⁴³ To má potvrdzovať napr. dialóg, ktorý sa na konci 5. obrazu odohráva medzi Ondrejom, Dvojníkom a Básnikom:

Ondrej: „Vrah som biedny.“ (vytrhne sa mu z rúk a odbehne)

Dvojník: „Tak choď a piš si osud vlastnou rukou!“ (odbehne opačným smerom)

Básnik: (ožíva, z rampy) „Kde je tvoj smiech? Pravdu som našiel ja: V speve je a v speve ľudu bude!“

Ako konštatuje Bendik: „Čiže, pravda sa podľa činoherného dialógu pôvodnej verzie nachádza v ‚speve ľudu‘, a nie u Boha, čo je zhodou okolností v súlade s predstavami komunistických ideológov.“⁴⁴

Slovník postáv dedinského príbehu je ďalej podľa Bendika nekompatibilný so slovníkom činoherných postáv: „Ondrejove slová: ‚Bože môj. Otče môj, v tom speve si mi podal nádeje svit jediný!‘ sú vyslovené expresívnym a dramaticky presvedčivým slovníkom kresťansky zmýšľajúceho človeka. Básnikov text: ‚Tak čo? Kde je tvoj smiech? Pravdu som našiel ja. V speve je a v speve ľudu bude!‘ – to sú slová intelekt-

⁴³ BENDIK, M. *Operné sondy*, s. 136.

⁴⁴ Tamže, s. 135.

tuála, ktorý v danej dráme predstavuje cudzorodý element. Intelektuál, ktorý v deji nehrá žiadnu rolu, je len jeho explikátorom, a ktorého prítomnosť v dejisku drámy, na slovenskom vidieku, nie je odôvodnená.“⁴⁵

V tomto bode sa však Martin Bendik mýli; Suchoň postavy Básnika a Dvojníka nepridal do opery tesne pred premiérou. Popri tom, že by to bolo v rozpore s dôkladne premyslenou hudobnou logikou a organizáciou diela, v bulletine k premiére *Krútnavy* z roku 1949 sa zmieňuje o konzultáciách libreta opery s režisérom Jánom Jamnickým, ktorý patril k avantgardným divadelníkom svojej doby a bol znalcom ruskej a nemeckej avantgardy tridsiatych rokov 20. storočia, o. i. aj princípov epického divadla Bertolta Brechta.⁴⁶ Popredný historik slovenskej hudobnej kultúry 20. storočia Ľubomír Chalupka poukazuje na to, že Suchoňa zaujala Jamnického inscenácia hry Jána Poničana *Štyria* (uvedená v SND v roku 1942), koncipovaná ako rozhovor protagonistov diela v priestore, ktorý ruší predel medzi scénou a hľadiskom. To inšpirovalo Suchoňa k tomu, aby realistický literárny príbeh opery ako ho tlmočila Urbanova novela *Za vyšším mlynom* zasadil do rámca vymedzeného sporom Básnika a Dvojníka.⁴⁷ So zámerom koncipovať operu ako rámcovú hru sa Suchoň v čase práce na opere zdôveril aj v liste Ivanovi Ballovi (žiaľ, jeho presné datovanie nie je známe): „(...) nakoniec som prišiel k názoru, že najlepším riešením bude uviesť [na scénu – pozn. M. Š.] samotného tvorcu hry – básnika – rozdvojeného a hľadajúceho zmysel svojho umenia. Týmto básnikom je náš ľud, na jednej strane poetický, mravný, plný elánu a túžby po kráse, no na druhej strane mamonársky, zhýralý a neznášateľný. Celú hru treba vnímať tak, že sa neodohráva v skutočnosti, ale len vo fantázii svojho tvorcu. (...) Životná skutočnosť s celou svojou realitou, premietnutá do neskutočnej fantázie jediného človeka, znázorneného dvoma postavami bojujúcimi o podstatu umenia.“⁴⁸ Súčasne sa Suchoň zmieňuje o ideí „neviditeľného zboru, ktorý by zasahoval do hry na najkritičejších miestach“⁴⁹.

Jednotlivé fázy práce na opere sú zdokumentované v Suchoňovom denníku. Napr. 17. 11. 1943 píše o tom, že sa mu počas pobytu v Tatrách začal vynárať „rámec celej hry“, pričom po návrate do Bratislavy libreto prečítal Jamnickému⁵⁰, 15. 8. 1947 referuje o tom, že píše do čista medzihru a začiatok 5. obrazu⁵¹ atď.

Vo verzii bez Básnika a Dvojníka bol výjav na konci 5. obrazu zredukovaný nasledovne:

Ondrej: „Ľudia, čujte, vrah som biedny!“ (chce odbehnúť, ale na kraji scény padá v bezvedomí).

⁴⁵ Tamže, s. 143.

⁴⁶ Cit. podľa BENDIK, M. *Operné sondy*, s. 134.

⁴⁷ CHALUPKA, Ľ. Pohnuté osudy Suchoňovej *Krútnavy*. In *Impulz*, 2012, roč. 8, č. 3. [online]. [cit. 10. 3. 2022]. Dostupné na internete: <http://www.impulzrevue.sk/article.php?878>.

⁴⁸ SUCHOŇ, E. List I. Ballovi. In *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 1 – 2, s. 121. V osobe Ivana Balla mal Suchoň „nielen výborného poradcu vo veciach umeleckých (on stál pri zrode väčšiny mojich diel, on bol prvý, kto (...) mi svojimi cennými radami pomáhal pri tvorbe mojich opier *Krútnavy* a *Svätopluka*). (...) ale našiel som v ňom i priateľa, človeka, ktorý mi bol v tvorivom zápase človekom najbližším.“ SUCHOŇ, E. Eugen Suchoň o Kafendovi, Novákovi, Ballovi. In *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 1 – 2, s. 127.

⁴⁹ SUCHOŇ, E. Reflexie, spomienky: *Krútnava* – Eugen Suchoň o svojom diele, s. 121.

⁵⁰ ŠTILICHOVÁ-SUCHOŇOVÁ, D. – ŠTILICHA, P. *Denník z notovej osnovy. Komentovaný denník profesora Eugena Suchoňa*, s. 105.

⁵¹ Tamže, s. 133.

To orchestrálna dohra komentuje návratom témy dobra (*Maestoso*), ktorá na konci 5. obrazu vyústi do kadencie, korunovanej žiarivým kvintakordom H dur vo ffff dynamike za širokodychého sprievodu harfových akordov. Na tomto mieste sa opera konečne oslobodí z okov krútnavovského akordu, čo poslucháč vníma priam ako fyzické uvoľnenie. To, čo táto hudba komentuje, však nemá byť Ondrejovo bezvládne telo na okraji javiska, ale rozhodujúca udalosť, ku ktorej v tomto momente dospieva činoherný rámec diela: triumf Básnika prebúdajúceho sa po Dvojníkovom zbabelom úteku.

Dve katarzie v *Krútnave*

Ferdinand Klinda poukázal na to, že „ústrednou ideou Krútnavy je súboj Dobra so Zlom, od čias Adama a Evy nespočetnekrát tematizovaný v najrozmanitejších umeleckých spracovaniach. Tento súboj obvykle končí v zmysle spravodlivosti: (...) dobro víťazí a zlo je potrestané (...). Suchoňov rámec však eticky prekračuje očakávané zakončenie deja. Inkorporuje svetonázor autora, ktorý dokonale pochopil etickú hodnotu a hĺbku odpúšťania.“⁵²

V skutočnosti sa v *Krútnave* vyskytujú dve katarzie: prvá v 5. a druhá v 6. obraze. Keď sa Ondrej v 5. obraze rozhodne priznať k vražde, dobro víťazí a zlo je potrestané; táto idea je personifikovaná Básnikovým víťazstvom a Dvojníkovým útekom. Spev, v súlade s antickým princípom katarzie, symbolizuje mravnú silu (étos) hudby ako mimoriadneho, najvyššieho zo všetkých umení, ktorého moc nad človekom je natoľko silná, že dokáže znovunastoliť narušenú harmóniu v ľudskej duši. Táto katarzia je v *Krútnave* plne účinná len s postavami Básnika a Dvojníka.

Pointou druhej katarzie je Katrenino a Štelinovo odpustenie Ondrejovi. Suchoňov autentický záver je rozhodujúci pre vyznenie diela v duchu tzv. slovanskej katarzie ako „katarzie so slzami v očiach“. Tento pojem použil v roku 1832 český muzikológ Vladimír Helfert, podľa ktorého sa tragické postavy a tragická atmosféra slovanských opier líšia od ideálov francúzskych a nemeckých opier opierajúcich sa o antické predobrazy. Postavy slovanských operných drám nie sú natoľko drsné a temné, sú lyrickéjšie, jemnejšie, naplnené súcitom s bližným.⁵³ Takúto katarziu nájdeme napr. v Janáčkovej *Její pastorkyni*, moravskej „národnej opere“, ktorá je blízka *Krútnave*. Pavol Smolík v súvislosti s *Krútnavou*, ale aj *Vzkriesením Jána Cikkera* alebo *Hostinou* Juraja Beneša, poukazuje na inú koncepciu heroizmu, ktorá má vzťah k slovenskej národnej kultúre ako kultúre stojacej na kresťanských základoch. V pozadí voľby tém týchto opier stojí „presvedčenie, že najlegitímnejšou dramatickou udalosťou je zážitok existencie nad priepasťou mravnej katastrofy mimo jej dosahu, či zážitok vstávania z morálneho pádu. Pokora ako dramatický princíp. Bez pátosu. Pokora je dramatická dotykcom nebies.“⁵⁴

⁵² KLINDA, F. Etický rozmer Suchoňovej Krútnavy, s. 265.

⁵³ Cit. podľa ZVARA, V. Leoš Janáček and the „Slavic Catharsis“. In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2012, roč. 43, č. 1, s. 23 – 34.

⁵⁴ SMOLÍK, P. Iná koncepcia heroizmu. In *Slovenská hudba*, 1994, roč. 20, č. 1, s. 44 – 66.

Dve Krútňavy na Slovensku

V rámci Storočnice Eugena Suchoňa sa 18. 10. 2008 v Dome umenia Piešťany uskutočnila premiéra rekonštruovaného originálu Suchoňovej *Krútňavy* v inscenácii Štátnej opery v Banskej Bystrici.⁵⁵ Strela sa s mimoriadnym záujmom publika, ako aj s nadšeným prijatím odbornou kritikou⁵⁶ a v repertoári súboru sa udržala viac než osem rokov (derniera 16. 2. 2017). Michaela Mojžišová vo fundovanej analýze predvedenia opery v hudobnom naštudovaní Mariána Vacha a réžii Romana Poláka konštatuje, že dala odpoveď na mnoho otázok z polemiky o možnom inscenovaní či neinscenovaní originálnej verzie diela. Operní dramaturgovia, režiséri a inscenátori, ktorí sú oponentmi Suchoňovho originálu, vychádzajú z tradičnej praxe viacerých javiskových verzií *Krútňavy* (vrátane Jakubiskovej, ktorá bola v čase banskobystrickej premiéry stále v repertoári SND), „ktoré dali vzniknúť téze, že realistické folkloristické dielo (za také sa považovala či stále považuje *Krútňava*) vysokú štylizáciu a literárny pátos rámcujúcich postáv neunesie.“⁵⁷ Túto cestu podľa Mojžišovej „opustila až dôsledne odfolklorizovaná, na vzťahových, psychologických a mravných archetypoch postavená inscenácia Romana Poláka. V jej prípade sa podľa môjho názoru podarilo vyvrátiť hypotézu o menšej divadelnej účinnosti verzie s činohrnými postavami Básnika a Dvojníka.“⁵⁸

Záver

Dialógy Básnika a Dvojníka sú akousi personifikovanou metaforou rozporenia tvorcu prvej polovice 20. storočia, otraseného devalváciou hodnôt európskej kultúry po oboch svetových vojnách. Tvorcu hľadajúceho východisko z krízy európskej hudby, ako aj odpovede na otázku, či je originálna tradícia slovenskej ľudovej hudby využiteľná a zlučiteľná s jazykom hudobnej avantgardy, ktorá stratila schopnosť bezprostredne osloviť poslucháča. To bolo totiž Suchoňovým zásadným problémom pri vedomom úsilí o vytvorenie slovenskej národnej opery v 20. storočí, vzhľadom na časový odstup od národných opier 19. storočia, ktorých tvorcovia mali oproti nemu obrovskú výhodu, nakoľko jazyk umeleckej hudby bol vtedy zrozumiteľný bežným poslucháčom a prvky ľudovej hudby s ním boli v bezprostrednom súlade.

Aby Suchoň odlíšil dialógy Básnika a Dvojníka od operných postáv z dedinského prostredia, použil hviezdoslavovskú dikciu. Tá nám dnes môže pripadať staromódna a patetická, ale v čase diskusií o zrode slovenskej národnej opery bola *Hájnikova žena* horúcim favoritom, ktorý Suchoňovi núkali a o ktorom aj on dlho uvažoval (o tomto námete rozmýšľal v dvadsiatych rokoch 20. storočia dokonca aj Leoš Janáček).⁵⁹ Často sa hovorí o príbuznosti *Krútňavy* a *Její pastorkyně*, ku ktorej sa Suchoň priznával ako k svojmu významnému predobrazu. Pritom sa pou-

⁵⁵ Dôvodom uvedenia v Piešťanoch bola práve prebiehajúca rekonštrukcia sídla banskobystrického súboru, Národného domu.

⁵⁶ ŠTEFKOVÁ, M. Podstata hudobnej reči Suchoňovej *Krútňavy*. In *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3 – 4, s. 255.

⁵⁷ MOJŽIŠOVÁ, M. Zápas o dušu slovenskej opery, s. 221.

⁵⁸ Tamže.

⁵⁹ Hviezdoslavovo dielo napokon zhudobnil Tibor Andrašovan v rovnomennej opere (1974).

kazuje predovšetkým na Suchoňovo využitie princípu janáčkovských „nápěvkov mluvy“, t. j. na využitie dikcie ľudskej reči v rôznych, často krajne vypätých psychologických rozpoloženiach, ktorá sa premieta do tvaru vokálnych a následne aj inštrumentálnych hudobných motívov. V tejto súvislosti je dôležité uvedomiť si, že Janáčkova *Její pastorkyňa* je prvou českou a jednou z prvých opier všeobecne, ktorá bola napísaná na prózu, konkrétne na rovnomennú drámu Gabriely Preissovej, a že jej námetom je príbeh z dedinského prostredia, ktorý aj z dejového hľadiska vykazuje viaceré paralely s *Krútnavou*. Typicky janáčkovská dynamická, koncentrovaná, skratkovitá dikcia zjavne Suchoňa inšpirovala pri vytváraní dialógov a monológov operných postáv.

Ak aj Básnik a Dvojník nie sú nositeľmi nejakého hlbokého intelektuálneho posolstva, majú v opere hlboké vnútorné opodstatnenie. Vynechanie týchto postáv a redukcia *Krútnavy* na „folkórnu detektívku“ je v každom prípade oklieštením Suchoňových zámerov, a to tak v zmysle jeho snahy prekonať konvencie romantickej opery, ako aj zabezpečiť jednotu diela na základe uplatnenia formových princípov absolútnej hudby, osobitej harmonickej dramaturgie a dôkladne premyslenej hudobnej symboliky na báze príznačných tém a motívov. Odstránenie činoherného rámca zbavuje Suchoňovu operu jej jedinečnosti i koncepcnej originality. Súčasne degraduje jeho inovatívny zámer, pozdvihnúť na základe konfrontácie klasickej opernej dramaturgie s modernými činohernými a režijnými postupmi (napr. brechtovského divadla) žáner opery po dramatickej stránke.

THE PATH TO SUCHOŇ'S AUTHENTIC KRÚTNÁVA [WHIRLPOOL]

Markéta ŠTEFKOVÁ

This study is a contribution to the still topical polemic about the authentic version of the Slovak national opera, Eugen Suchoň's *Krútnáva* [Whirlpool], among the supporters of Suchoň's original concept and some opera dramaturges and directors who, pointing out the inadequacy of the original version in terms of dramatic effectiveness, still eliminate the composer's intention to embed this rural story into a dramatic framework. After its première on 10 December 1949, Suchoň was ordered by the communist censure to make changes to his opera: to remove the Christian motifs and the melodramatic framework with the dramatic characters of the Poet and the Double. The composer refused to do so and that is when the troubled fate of the opera began. In its original version, it was re-staged on the occasion of Suchoň's centenary in 2008 by the State Opera in Banská Bystrica. The Slovak National Theatre sticks to the version without the dramatic framework. The author of this study defends Suchoň's original version with its own, immanently musical and ideological, concept and logic.

Štúdia je výstupom projektu VEGA 1/0629/22 Prejavov existenciálnej krízy v dielach slovenských skladateľov od 2. polovice 20. storočia.

LITERATÚRA

- BENDIK, Martin – BOKES, Vladimír – ŠTEFKOVÁ, Markéta – ZAGAR, Peter – ZVARA, Vladimír – Krútnava včera a dnes. [Polemika odvysielaná na Rádiu Devín v relácii Rozhovory o hudbe, moderoval Peter Zagar]. In *Hudobný život*, 2008, roč. 40, č. 8, s. 9 – 11, 13 – 15. ISSN 1335-4140.
- BENDIK, Martin. *Operné sondy*. Bratislava : Asociácia Corpus, 2014. 247 s. ISBN 978-80-89484-02-7.
- BOKES, Vladimír. Krútnava okolo Krútnavy. In *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3 – 4, s. 271 – 281. ISSN 1335-2458.
- HRČKOVÁ, Naďa – SUCHOŇ, Eugen. Od reflexie k teórii (1978). In *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, s. 113 – 117. ISSN 1335-2458.
- CHALUPKA, Lubomír. Pohnuté osudy Suchoňovej Krútnavy. In *Impulz*, 2012, roč. 8, č. 3. [online]. Dostupné na internete: <http://www.impulzrevue.sk/article.php?878>. ISSN 1336-6955.
- KARBUSICKÝ, Vladimír. *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. 316 s. ISBN 978-35-34017-85-0.
- KRESÁNEK, Jozef. *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava : SVKL, 1961. 156 s.
- KLINDA, Ferdinand. Etický rozmer Suchoňovej Krútnavy. In *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3 – 4, s. 264 – 270. ISSN 1335-2458.
- KLINDA, F. Neberte nám básnika! In *Hudobný život*, 1997, roč. 29, č. 9, s. 4 – 5. ISSN 1335-4140.
- MOJŽISOVÁ, Michaela. Eugen Suchoň: Krútnava (1949, 1952) : Krútnava v krútnave cenzúry. In *Mosty (na východ)* : vysokoškolská učebnica pre študentov Divadelnej fakulty VŠMU k predmetu dejiny slovenského divadla (1948 – 1956). Bratislava : VŠMU, 2018, s. 72 – 86. ISBN 978-80-8195-032-2.
- MOJŽISOVÁ, Michaela. Zápas o dušu slovenskej opery. (Ed. Jiří Hrabal). In *Cenzura v literatúre a umení strednej Európy*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2014, s. 215 – 227. ISBN 978-80-244-4389-8.
- SMOLÍK, Pavol. Iná koncepcia heroizmu. In *Slovenská hudba*, 1994, roč. 20, č. 1, s. 44 – 66. ISSN 1335-2458.
- SUCHOŇ, Eugen. *Akordika od trojzvuku po dvanásťzvuk*. Bratislava : OPUS, 1979. 171 s.
- SUCHOŇ, Eugen. Eugen Suchoň o Kafendovi, Novákovi, Ballovi. In *Slovenská hudba* 1998, roč. 24, č. 1 – 2, s. 125 – 127. ISSN 1335-2458.
- SUCHOŇ, Eugen. List I. Ballovi. In *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 1 – 2, s. 121 – 122. ISSN 1335-2458.
- SUCHOŇ, Eugen. Reflexie, spomienky: Krútnava – Eugen Suchoň o svojom diele. In *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 1 – 2, s. 121 – 127. ISSN 1335-2458.
- ŠTEFKOVÁ, Markéta. Podstata hudobnej reči Suchoňovej Krútnavy. In *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3 – 4, s. 239 – 257. ISSN 1335-2458.
- ŠTEFKOVÁ, Markéta. Krutopribeh slovenskej národnej opery. In *Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku IV. Studia Aesthetica XIV*. (Ed. Jana Sošková). Prešov : FF PU v Prešove, 2012, s. 299 – 332. ISBN 978-80-555-0727-9.
- ŠTEFKOVÁ, Markéta. Prečo hráme na Slovensku DVE Krútnavy. In *Prezentácie – konfrontácie* 2014. Bratislava : VŠMU, 2014, s. 75 – 104. ISBN 978-80-89439-66-9.
- ŠTILICHOVÁ-SUCHOŇOVÁ, Danica – ŠTILICHA, Peter. *Denník z notovej osnovy. Komentovaný denník profesora Eugena Suchoňa*. Bratislava : Perfekt, 2012. 207 s. ISBN 978-80-8046-574-2.
- VAJDA, Igor. Práca s hudobnými myšlienkami v operách Eugena Suchoňa. In *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 1 – 2, s. 4.
- VYSLOUŽILOVÁ, Věra. Monolog v operní dramaturgii Eugena Suchoně (Krútnava), Leoše Janáčka (Její pastorkyňa) a Arnolda Schönberga (Erwartung). In *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3 – 4, s. 258 – 263. ISSN 1335-2458.

z. b. [BOKESOVÁ, Zdenka]. K premiére Suchoňovej Krútnavy. In *Lud*, 1949, roč. 2, 291, s. 4, 14. 12. 1949.

ZVARA, Vladimír. Leoš Janáček and the „Slavic Catharsis“. In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2012, roč. 43, č. 1, s. 23 – 34. ISSN 0351-5796.

ZVARA, Vladimír. Návraty k Suchoňovej Krútnave. In *Studia Academica Slovaca* 38. Bratislava : FF UK, 2009, s. 335 – 349. ISBN 978-80-223-2667-4.

Markéta Štefková
Hudobná a tanečná fakulta
Vysoká škola múzických umení
Zochova 1
813 01 Bratislava
e-mail: mstefkova1@vsmu.sk