



KONTROVERZIE OPERY MAI 68 VO FILOZOFICKÝCH KONTEXTOCH AKTUÁLNEJ OPERNEJ TVORBY

JOZEF CSERES

Filozofická fakulta Masarykovej univerzity, Brno

Abstrakt: Autor štúdie odhaľuje poetické kontroverzie opery Petra Kofroňa, Zdenka Plachého a Jiřího Šimáčka *Mai 68* (2008) a polemizuje s kontroverzným prijatím diela českou opernou kritikou. Porovnávajúc poetické princípy zmienených autorov s poetikou scénických diel Mortona Feldmana, Martina Burlasa a Johna Zorna, a tiež argumentujúc filozofickými pojmami Gillesa Deleuza a Félixu Guattariho i aktuálnymi pojmami postmodernej estetiky, načrtáva poetické črty súčasnej opernej tvorby v kontexte aktuálneho filozofického myslenia a intermedialnej estetiky. V tomto širšom rámci, napriek niektorým kritickým výhradám voči inscenácii, autor štúdie považuje *Mai 68* za veľmi aktuálny a vplyvný príspevok k opernej produkcii v Českej i Slovenskej republike, porovnateľný so súčasnými opernými dielami vo svete.

Kľúčové slová: opera, *Mai 1968*, Pražská jar 1968, revolúcia, história, náracia, libreto, hlas

Najlepšie divadlo je také, kde neúčinkujú herci, ale iba znie text.

Samuel Beckett

Z hľadiska ideálu občianskej slobody bol rok 1968 nesporne najbojovnejším a zároveň najnaivnejším rokom v 20. storočí. Intelektuálne a umelecké vízie spravodlivosti utrpeli zničujúcu porážku a na celé desaťročia sa rozplynuli v rozporuplných kritických reflexiách, zhubnej dezilúzii, odzbrojujúcej nostalgii a neškodnom rojčení, z ktorých sa v podstate dodnes nepozviechali. Akokoľvek, rok 1968 zostáva mýtickým symbolom aj po páde železnej opony a nástupe komunikačnej paradigmy vo všetko relativizujúcom veku digitálnych technológií. Dôkazom sú tohtoročné masívne oslavy i komornejšie spomienkové akty po celom svete. Za všetky uveďme atraktívnu medzinárodnú výstavu s veľavravným titulom *Flashes of the Futur – Die Kunst der 68er oder Die Macht der Ohnmächtigen* (Záblesky budúcnosti – Umenie roka 1968 alebo Moc bezmocnosti), ktorá od apríla do augusta prebieha v Ludwig Forum v nemeckom Aachene. Kurátori na nej ukazujú, že šesťdesiaty ôsmy nemožno redukovať na známe udalosti v Európe a USA (študentské protesty a nepokoje v Paríži, Poľsku a USA, Pražská jar a následná okupácia Československa vojskami Varšavskej zmluvy, vlna nepokojov v amerických mestách spôsobená prebiehajúcou vojnou vo Vietname či zastrelením Martina Luthera Kinga, vražda demokratického prezidentského kandidáta Roberta F. Kennedyho v Los Angeles atď.), ale že to bolo vzácné dejinné milieum, keď koncept slobody vibroval akosi globálne, aj mimo euro-amerických reálií. Jedna generácia intelektuálov, umelcov a študentov sa vzbúrila proti imperialistickej ideológii, autoritárskym režimom a mocenským praktikám súčasne v mnohých krajinách sveta. Na aachenskej výstave sú preto zastúpené ume-



Petr Kofroň, Zdenek Plachý, Jiří Šimáček: *Mai 68*. Národní divadlo Brno, premiéra 20. 6. 2008. Réžia Zdenek Plachý, dirigent Petr Kofroň. Foto archív ND Brno. Snímka Jana Hallová.

lecké idey, vízie, mýty a akcie až z päťdesiatich dvoch, väčšinou mimoeurópskych, štátov sveta, čo koriguje asymetriu, s akou vnímajú udalosti z roku 1968 Európania a Severoameričania.

V česko-slovenskom kontexte je rok 1968 historicky i symbolicky vnímaný v referenčných súvzťažnostiach ku vzniku dvoch rozdielnych československých republík – demokratickej v roku 1918 a komunistickej v roku 1948. Tá druhá mala byť v roku 1968 zreformovaná a „poľudštená“ na obraz tej prvej. Samozrejme, ani udalosti v Československu sa neudiali v izolácii od toho, čo sa dialo na západ a najmä na východ od jeho geografických hraníc. Dostredivé sily pôsobili z oboch strán, avšak tie zo Západu boli pre komunistickú ideológiu nebezpečné, a tak bol sľubný demokratizačný proces radikálne zastavený a slobodný prejav nadtiaľ umlčaný.

Mnohí umelci sa odhodlali, bezprostredne i s odstupom času, s väčšími či menšími úspechmi, reflektovať Pražskú jar a jej tragické vyústenie. K najznámejším a z poetického hľadiska najpresvedčivejším patria diela exilových autorov – orchestrálna kompozícia *Hudba pre Prahu 1968* (1968) Karla Husu a román *Neznášanlivosť ľahkosti bytia* (1984) Milana Kunderu. O mnoho rokov neskôr, už v dobe slobody prejavu, vznikla spoločná opera Petra Kofroňa (hudba), Zdenka Plachého (libreto a réžia) a Jiřího Šimáčka (libreto) *Mai 68* (2008).¹ Je výnimočná tým, že v nej libretisti pre-

¹ Autori pôvodne vytvorili dielo na objednávku Národného divadla Praha, kde jeho vznik inicioval scénograf Daniel Dvořák. Vďaka neobvyklej koprodukcii medzi poprednými českými divadelnými scénami (ND Praha a ND Brno) malo v júni 2008 zdvojenú premiéru: 20. 6. (Mahenovo divadlo, Brno) a 23. 6. (Stavovské divadlo, Praha). S orchestrom Janáčkovej opery NDB dielo našťudoval sám autor hudby Petr Kofroň,

pojili obidve osudné jari, parížsku a pražskú, fiktívnym príbehom dvoch mladých ľudí, ktorý zasadili do rámca reálnych historických udalostí a postáv. Konfrontačná juxtapozícia zdanlivo podobných (revoltujúci študenti v Prahe i Paríži), avšak podstatne rozdielnych historických reálií (na jednej strane umiernenosť dubčkovskej snahy o liberalizáciu spoločnosti prostredníctvom obrody štátostrany, na druhej strane príkry stret sartrovského ľavičiarstva s de gaullovským konzervativizmom) poslúžila tvorcom inscenácie ako sujetové východisko pre tragickú lásku hlavných protagonistov, zmietajúcich sa medzi pocitmi nadšenia, optimizmu, nádeje, dezilúzie a bolesti. Z tohto hľadiska je *Mai 68* dôsledne filozofujúca opera a ako taká sa zaradila medzi vydarené hudobno-scénické projekty, v ktorých autori traktujú aktuálne politické udalosti posledných desaťročí (napr. Anthony Davis – Thulani Davis: *X, The Life and Times of Malcolm X*, 1985; John Adams – Alice Goodman: *Nixon in China*, 1987; Tom Stoppard: *Rock ,n' Roll*, 2006; David T. Little – Royce Vavrek: *JFK*, 2016 a i.).

Mai 68 má dve dejstvá. V prvom sa česká študentka Jarmila ocitne vo víre nepokojov v Paríži, kde sa medzi ňou a študentským vodcom JPB zrodí vrúcny vzťah, čo sa nepáči jeho priateľke Edith. Jarmiline poslanie je ale viac-menej politické, usiluje sa sfanatizovaným kolegom otvoriť oči a osvetliť im rozpor medzi teóriou a praxou socializmu, pred ktorým jej rodičia utiekli na Západ. Márne sa im však snaží vyhovoriť naivnú predstavu o reálnom socializme a odradiť ich od boja za vysnívané ideály. Danny, najradikálnejší zo študentov, agituje za nekompromisné, krvavé riešenie vyhrotenej politickej situácie. Využije prítomnosť populárnej americkej filmovej hviezdy Jane Fondovej v Paríži, a, vzhľadom na jej ľavičiarску orientáciu, urobí z nej eso vlastnej propagandy.

Dejovým zlomom opery je smrť brata JPB v pouličných potýčkach medzi demonštrantmi a políciou. Pohreb, ktorým sa začína druhé dejstvo, sa zmení na ideovú manifestáciu. Filozof Jean-Paul Sartre na ňom prednesie nihilistický prejav a k slovu sa dostanú aj Ježiš Kristus a Ernesto Che Guevara. Danny a sklamaná Edith sa snažia zo smrti priateľa vytĺcť politický kapitál, avšak Jarmila a JPB sú zásadne proti tomu, aby sa bratova smrť démonizovala, a odsudzujú každú ľudskú obeť, ktorú by prinieslo prípadné násilie. V takejto rozporuplnej situácii odchádza Jarmila stráviť leto do Prahy, kde ju neskôr zastrelí ruský okupant. Medzitým sa v Paríži rozčarovaní mladí revolucionári, posmeľovaní sarkazmami deštruktívneho Sartra, dozvedajú v televíznom prenose od prezidenta de Gaulla o nebezpečenstve komunistickej diktatúry pre Francúzsko a o jeho rozhodnutí vyhlásiť predčasné voľby, čo v konečnom dôsledku znamená víťazstvo mlčiacej väčšiny a definitívnu porážku revolúcie. Danny je správou paralyzovaný, JPB a Edith sa opäť zblížia. Vzápätí prináša televízia ďalšie zdrvivujúce správy – o ruských tankoch v pražských uliciach a smrti študentky Jarmily. Oznamuje ju rektor pražskej univerzity a komentujú Danny a Sartre. Zronený, nič nechápajúci JPB, podporovaný a utešovaný Kristom, Che Guevarom, svojim mŕtvym bratom a Edith, sa nad rakvou s Jarmilínym telom nelúči iba so svojou milou, ale aj s porazenými ideálmi obidvoch revolúcií. Jarmila sa po smrti stáva, proti vlastnému presvedčeniu, hrdinskou obeťou a politickým symbolom. Tesne pred záverom vojde na scénu za rachotu tankov

hlavné úlohy stvárnil Zoltán Korda (JPB), Jana Wallingerová (Jarmila), Tereza Merklová (Edith), Josef Moravec (Danny), Jakub Tolaš (Anjel), Lucie Slepánková (Jane Fonda) a Jan Hladík (Jean-Paul Sartre).

Mao Ce-tung, aby paradoxne predniesol spiacej Jarmile z červenej knihy slová z *Tibetskej knihy mýtov*. Na záver opery síce zaznie patetický zborový lament na slová z *Mája* Karla Hynka Máchu, ale ani táto priamočiara alúzia neprináša jednoznačný koniec či východisko, za čo môže najmä skladateľova schopnosť artikulovať naráciu vhodne zvolenými inštrumentálnymi symbolmi.

Autormi libreta sú Zdenek Plachý a Jiří Šimáček. Koncom deväťdesiatych rokov minulého storočia sa rozhodli rozpustiť svoje individuálne autorské subjekty v umeleckom zoskupení *Střežený Parnass*TM a touto signatúrou podpísali aj „príbeh o láske, revolúcii, ideáloch a víťazstve mlčiacej väčšiny v Paríži a inde“, ako *Mai 68* sami označili. V ich prípade nejde o povrchnú autorskú značku, ale o spoločne formulovanú estetiku, založenú na postmoderných poetických princípoch, akými sú prekračovanie hraníc medzi „vysokým“ umením a „nízkou“ populárnou kultúrou obidvomi smermi, porušovanie žánrových konvencií, kolážové miešanie fikcie s realitou a dokumentaristikou, uplatňovanie meta-naratívnych postupov, dištancovanie historických udalostí a postáv prostredníctvom nostalgie, hyperboly, ironie a humoru. V skladateľovi Petrovi Kofroňovi našli autori *Střeženého Parnassu*TM poeticky spriaznenú dušu, čo sa prejavilo v koherentne pôsobiacej fúzii libreta a hudby. Kofroň správne pochopil zámer libretistov uchopiť historický námiet v odľahčenej postmodernej dištancii: nielenže napísal kvalitnú hudbu, ale ju aj vhodne prispôbil nevážnej vážnosti témy.

V dobe uvedenia sa však opera nestretla s prílišným pochopením ani u členov súboru divadla, ani u mnohých kritikov. *Mai 68* vyvolal kontroverzie u priaznivcov operného umenia a rozdelil ich do dvoch táborov – podobne ako kedysi udalosti roka 1968 polarizovali občanov Francúzska a Československa. Kritička Lenka Šaldová označila predstavenie za „pseudoudalosť“ a „povrchní intelektuálskou hru tří lidí, kteří jsou tak trochu recesisté, rádi provokují, přičemž by ale zřejmě chtěli být bráni velmi vážně“.² Olga Janáčková bola vo svojej kritike ešte militantnejšia a dielo odmietla en bloc ako „umelecký nesmysl“, „nestraviteľný dort, který si uvařili pejsek s kočičkou a dali do něj opravdu vše“, či „večer plný kýče a zhovadilostí“.³

Autorky citovaných recenzií tak vôbec nezohľadnili skutočnosť, že transverzálna poetika obyčajne funguje prostredníctvom povrchových prepojení, a že citáty v librete boli vybraté so zámerom ukázať transhistorickú povahu každého skutočne tvorivého aktu, ako ju svojho času postulovali filozofi Gilles Deleuze a Félix Guattari: „Neexistuje tvorivý akt, ktorý by nebol transhistorický a nevynáral sa zozadu alebo nepostupoval po oslobodenej línii.“⁴ Odvolávajú sa na Nietzscheho pojem „nečasovosti“ (Unzeitgemässheit), Deleuze a Guattari prízvukujú, že históriu v žiadnom prípade nemožno stavať do protikladu k večnosti, ale ju treba vzťahovať k podhistorickému (subhistorical) alebo nadhistorickému (superhistorical). Nečasové stotožňujú so scholastickým pojmom individuality (haecceitas), ktorý je, ako každé stávanie sa (devenir), anti-pamäťový, anti-historický a anti-geografický. Výtvary, a o umeleckých dielach to platí obzvlášť, sú podľa francúzskych filozofov „ako premenlivé

² ŠALDOVÁ, Lenka. Pseudoudalosť v Brně. In *Hudební rozhledy*, 2008, roč. 61, č. 8, s. 24.

³ JANÁČKOVÁ, Olga. Praha – Mai 68. In www.casopisharmonie.cz/kritiky/praha-mai-68.html [cit. 15. 4. 2018].

⁴ DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis/Londýn: University of Minnesota Press, 2005, s. 296. ISBN 0-8166-1402-4.

Petr Kofroň, Zdenek Plachý,
 Jiří Šimáček: *Mai 68*. Národní
 divadlo Brno, premiéra
 20. 6. 2008. Réžia Zdenek
 Plachý, dirigent Petr Kofroň.
 Foto archív ND Brno.
 Snímka Jana Hallová.



abstraktné línie, zbavené úlohy reprezentovať svet práve preto, že zostavujú nový typ skutočnosti, aký môže história iba znovu uchopiť a presunúť do bodových systémov⁵.

Deleuzovsko-guattariovskú argumentáciu sme tu nepoužili samoúčelne, ale preto, že autori libreta *Mai 68* sú sčítaní v aktuálnej estetike i filozofii a práce uvedených filozofov (aspoň v Plachého prípade) patria k dôležitým inšpiračným zdrojom ich umeleckého myslenia, takže o povrchnej recesii v tomto prípade nemôže byť reč. *Mai 68* je dielo filozofické a filozofujúce iným spôsobom, než na aký bola česká kritika dovtedy zvyknutá. Nemožno ho uchopiť a pochopiť v metafyzických pojmoch, ani vysvetliť v stabilizovaných kategóriách tradičnej estetiky. Je nutné prijať flexibilné kódy nehierarchických reprezentácií a prostredníctvom nich dekonštruovať premenlivé významy, odolávajúce totálnym a jednoznačným interpretáciám. Autorkám citovaných recenzií prekážali najmä postupy, aké autori opery uplatnili pri písaní libreta, čo je prekvapujúce o to viac, že nad nadmerným citovaním, aropriá-

⁵ Tamže.



Petr Kofroň, Zdenek Plachý, Jiří Šimáček: *Mai 68*. Národní divadlo Brno, premiéra 20. 6. 2008. Réžia Zdenek Plachý, dirigent Petr Kofroň. Foto archív ND Brno. Snímka Jana Hallová.

ciou a kolážovaním ako legitímnymi prostriedkami umenia postmodernej doby sa už dávno nikto nepozastavuje.

Ak by sme podobnú argumentáciu, akú časť českej kritiky použila pri hodnotení *Maia 68*, aplikovali na libretá niektorých ikonických opier druhej polovice 20. storočia, museli by sme odmietnuť ich značnú časť. Napríklad opus Philipa Glassa a Roberta Wilsona *Einstein on the Beach* (1975 – 1976), kde úplne absentuje lineárny príbeh a text libreta je štruktúrovaný z krátkych fragmentov poézie, verbálneho odpočítavania a slabikovania; alebo Glassovho *Akhmatena* (1983), ktorého libreto je kolážou rôznorodých archaických textov v pôvodných, dnes už mŕtvych jazykoch (staroegyptčine, biblickej hebrejčine, akkadčine) a textov v súčasných jazykoch, prevzatých z vedeckého časopisu pre egyptskú archeológiu či turistických sprievodcov po egyptských pamiatkach.

Dalším príkladom je Samuel Beckett, ktorý namiesto objednaného libreta pre operu Mortona Feldmana *Neither* (1977) napísal šesťnásťriadkovú báseň, čo však skladateľa vôbec neodradilo od skomponovania diela. Naopak, uchopil riadky básnika ako oddelené motívy existenciálnej sily. Žiadna narácia, žiadne dialógy, iba slová a hudba. Dva odlišné sónické motívy, dva deteritorializované refrény nevysloviteľného domova. Jeden je unášaný sólovým sopránovým hlasom, druhý inštrumentálnou rečou orchestra; vo vitálnom toku diferencií sa stávajú jedným. Presne ako v Deleuzovom obraze sveta: „Koleso večného návratu je súčasne produkciou repetície na báze diferencie a zároveň voľbou diferencie na báze repetície.“⁶ Problém

⁶ DELEUZE, Gilles. *Difference and Repetition*. New York : Columbia University Press, 1994, s. 42. ISBN 0231-08159-6.

Neither preto nespočíva v existenčnej otázke, či to je alebo nie je opera. Je to kompozícia diferencií. Zrejme nie je náhodou, že obsahuje oveľa viac repetícií než iné Feldmanove diela. A zrejme je aj to, že bez Beckettovho nekonvenčného libreta by bola iná. Na slovo skúpy hlas, odcudzený v spleti hutných orchestrálnych repetícií, dokonale reprezentuje existenciálnu márnosť a tragikomickú absurdnosť sveta, opery i jej poetickej „predlohy“.

Ani slovenský skladateľ Martin Burlas nebol v opere *Kóma* (2007) zhovorčivejší. Hlavný hrdina (barytón), zmietajúci sa polyfrenicky medzi vlastným komatickým bytím a dvomi gestickými alter egami (herecké roly), a ďalšie spievané, hrané či tanečné charaktery komunikujú výlučne v monológoch a gestách. Skladateľ totiž spevákom (barytón, dva mezzosoprány, tenor, bas) „naordinoval“ namiesto árií izolované kusé výpovede – zhudobnené aforizmy literáta Jiřího Oliča, čriepky absurdnej mozaiky, ktorá prispieva k inscenovanej „nečasovosti“.

Ešte korporeálnejšie splynul hlas s gestom v opere Johna Zorna *Astronome* (2006). Dielo je úplne bez slov, namiesto nich v ňom účinkuje jazyk – praorálny jazyk, akým so svetom, prirodzeným i nadprirodzeným, oddávna komunikujú mýtické orákulá, ezoterickí evokátori a zaklínači, magickí alchymisti, orientálni mystici, „krutí“ performer i fónickí básnici: totálny jazyk preverbálnych gest, kryptický jazyk, aký sa nezaobúda. Spevák Mike Patton, pre ktorého Zorn napísal vokálny part, ním hovorí úplne plynulo a zrozumiteľne. Vo frenetickom tanci neverbálnych vokálno-gestických performancií ekvilibristicky balansuje na hranici medzi jazzovou vokalizou a noisovým laryngálnym beštiarom, a zároveň exhibicionisticky vystavuje na obdiv barthesovské zrno vlastných hlasov (má ich totiž niekoľko). Zorn Pattonovho génia nielen pochopil, ale aj stimuloval. V *Astronómovi* poslal jeho hlas do priestoru beyovskej ontológie chaosu – mimo dosah „hermetalingvistiky“ i „nihilistickej lingvistiky“, t. j. do priestoru „bez ‚pána‘ jazyka, bez kategorických imperatívov, bez determinizmu, bez zjavenia ‚zvonka‘ či ‚zhora‘, bez genetického kódovania, bez absolútnej podstaty“⁷.

Zorn namiesto konvenčného scénického libreta poskytol sloganovitý popis scén a akcií, sprevádzaný sériou čiernobielych, mysteriózne ladených fotografií Scotta Izbina. Boli to skôr indicie než inštrukcie. Pridal aj verbálne a obrazové komentáre, aby si poslucháč mohol urobiť predstavu o poetike a inšpiračných zdrojoch diela. To pôvodne vzniklo na neformálnu objednávku od avantgardného divadelníka Richarda Foremana v čase, keď sa jeho autor po rokoch opäť zaoberal textami Antonina Artauda a Edgarda Varèse, čo sa premietlo do námetu i kompozičného procesu. Dalo by sa povedať, že divadelník Artaud a hudobník Varèse sa znovu stretli v Zornovej mysli a vnukli mu myšlienku dokončiť za nich to, čo oni sami nestihli – projekt „krutej“ hudby.⁸ Nad týmto virtuálnym stretnutím sa ako všade a vždy prítomná chiméra vznášal duch Aleistera Crowleyho (a chvíľami aj Alejandra Jodorowského), bez odkazu ktorého by *Astronóm* sotva uzrel svetlo i tmu reálneho sveta.

Na operu je *Astronóm* pomerne krátky; vo zvukovej podobe trvá asi 45 minút, v jedinej dosiaľ jestvujúcej scénickej verzii asi hodinu. Je to komorné dielo (autor ho

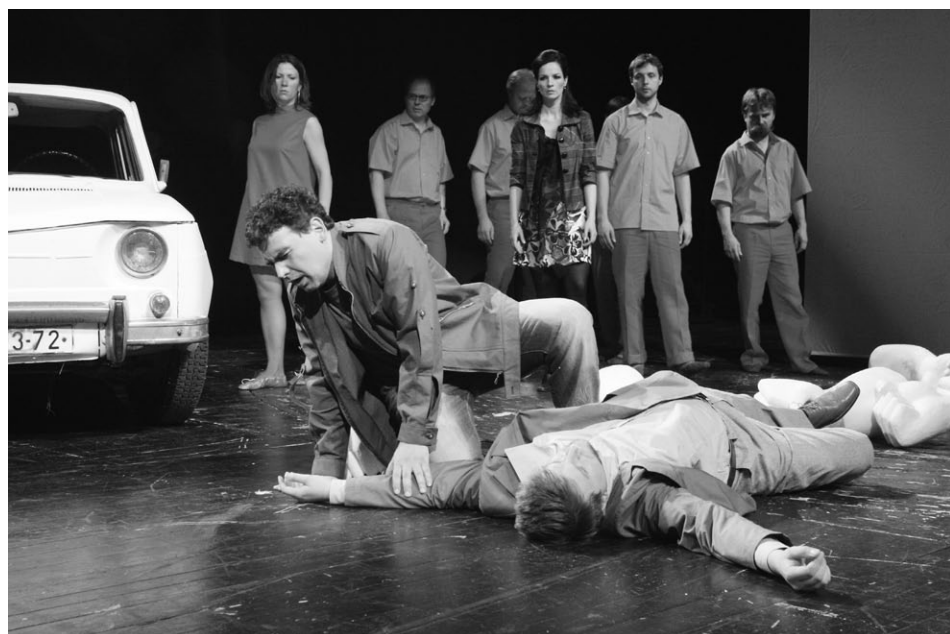
⁷ BEY, Hakim. T. A. Z. *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York : Autonomedia, 2003, s. 135. ISBN 1-57027-151-8.

⁸ Na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia pracoval Edgard Varèse na opere *L'Astronome*, ktorú však nikdy nedokončil; o pár rokov neskôr mu Antonin Artaud napísal text *Il n'y a plus de firmament* ako libreto k zamýšľanému, no nikdy nerealizovanému oratóriu.

nazýva „vreckovou operou“) nielen v zmysle obsadenia, scény a dĺžky, ale predovšetkým vďaka intímnej zvnútornosti celkovej nálady. Má tri dejstvá a sedem scén so situačnými názvami: *Odľahlá čistinka v lesoch*, *Jednoduchá posteľ v malej miestnosti*, *Kaplnka uprostred tajného chrámu*, *Stredoveké laboratórium*, *V magickom kruhu*, *Holá pláň o polnoci* a *Nemenovaná lokalita*. Keďže v opere účinkuje iba jeden spevák, nie sú v nej žiadne dialógy, len jeden dlhočizný monológ. Vlastne to ani nie je monológ, skôr trojjediný hudobný orga(ni)zmus, riadiaci sa živelným a súčasne životodarným vokálnym prejavom. Napriek tomu nemožno povedať, že by v nej úplne absentoval príbeh. Je naratívna, ale nie konvenčným spôsobom. Je to akýsi zvukový výlet do sveta nadčasovej mystiky s mnohými epizódami, ktoré však nemožno verbalizovať diskurzívnym jazykom, možno ich postihnúť iba intuitívne a transcendentálne, s pomocou audio-mimetických nástrojov. A tie Zorn vždy ovládal majstrovsky. Nie je to amorfný noiseový chaos, ako by sa na prvé počutie mohlo zdať, ale precízne komponovaný a rytmizovaný „chaozmos“. V podstate je ale na každom poslucháčovi (alebo potenciálnom inscenátorovi), ako si tento chaoidný prúd zvukov sám vo svojej myslí (alebo na scéne) zaujíma.

Ťažko si predstaviť inú scénu, kde by *Astronóma* naštudovali tak, aby neutrpel režisérskymi a scénografickými zásahmi, než je Ontological-Hysteric Theater, divadlo Richarda Foremana v newyorskej East Village, ktoré ho uviedlo vo februári 2009 v Kostole sv. Marka.⁹ Nakoniec, „opera vo vokalizácii“ bol Foremanov nápad, hoci si zrejme výsledok svojej objednávky predstavoval celkom inak. Neuspokojil sa totiž s tým, čo od skladateľa dostal, a vo svojej inscenácii pridal k hudbe slová – zaklínacie formulky, rečnícke otázky a kratučké monológy. Inak sa ale dosť striktne pridržiaval scénických obrazov a akcií z pôvodného libreta. Operu inscenoval v obsadení pre sedem hereckých charakterov, tri ženské a štyri mužské. Ako všetky jeho inscenácie, aj táto veľmi spektakulárnym spôsobom miešala ríty, symboly, textové fragmenty a rekvizity. Klaustrofóbsky stiesnený box, kde sa odohrávala, väčšmi než stredoveké alchymické laboratórium či mýtoetymologickú svätyňu, aké by mal v ezoterickom duchu libreta reprezentovať, pripomínal kabinet kuriozít alebo bizarný rekvizitár. Postavy navlečené do prazvláštnych kostýmov, ktoré kombinovali slovanské folklórne prvky so židovskou, islamskou i vymyslenou ikonografiou, v ňom predvádzali sled mátožných performancií, v ktorých mnohorakými spôsobmi neustále predstierali oddeľovanie a zjednocovanie tela a ducha. Ohlušujúcu hudbu si viac-menej nevšímali, reagovali na ňu len sporadicky, no prekvapujúco presne. V exorcistickom dance macabre mentálnych i telesných kŕčov režisér zosynchronizoval pôvodnú hudbu s divadelnou akciou, nechal ju však (mierne upravenú) znieť z reproduktorov, čím stratila charakter živej spevohry a zmenila sa na scénický sprievod. Vysvetlenie pre bizarnú kombináciu teatrálnej absurdity a krutosti s rockovo-noisovo-punkovou agresivitou asi najlepšie sformuloval sám Foreman v záverečnom obraze-dialógu: „A on vraví: ‚Chápeš, prečo muži a ženy stratili schopnosť konfrontácie s istými nepreniknuteľnými objektmi?‘ A ona vraví: ‚Možno hudba, hudba, hudba...‘“ Čo hudba, to sa už divák-poslucháč nedozvie, no nech už tým režisér myslel čokoľvek, *Astronóm* je nesporne jedným z najzaujímavejších hudobno-dramatických diel od čias korporeálneho scénického rituálu *Delusion of the Fury* (1965) od Harryho Partcha.

⁹ Sfilmovaná verzia Zornovho a Foremanovho *Astronóma* v réžii Henryho Hillsa vyšla na DVD pod názvom *Astronome: A Night at the Opera* (New York: Tzadik, 2010).



Petr Kofroň, Zdenek Plachý, Jiří Šimáček: *Mai 68*. Národní divadlo Brno, premiéra 20. 6. 2008. Réžia Zdenek Plachý, dirigent Petr Kofroň. Foto archív ND Brno. Snímka Jana Hallová.

Vráťme sa však k opere *Mai 68*. Nie všetky ohlasy na ňu boli odmietavé. Muzikológ Jan Špaček ocenil formu („jedná sa o koncepčne veľké dielo“) i voľbu a spracovanie námetu: „*Mai 68* je dokumentárni osvetová opera, ktorá sa snaží mladšiemu divákovi priblížiť atmosféru roku 1968 a ve starším oživiť vzpomínky na tehdejšího ducha doby. Tento zámer je v diele splnený na výbornou.“¹⁰ „Prázdnotu“, ktorú libretu vyčítali iní kritici, stotožnil s alegóriou príbehu a jeho priamočiarosť a predvídaťnosť obhájil ako poetický zámer tvorcov inscenácie. Podobne argumentoval aj teatrológ Milan Černý, keď fragmentárnosť textu, nerešpektovanie kauzality a logickú nekonzistenciu medzi jednotlivými udalosťami či dialógmi v librete pripísal úsiliu o „vytvoření základny pro chronotyp, ve kterém jde především o nadčasová témata lásky, svobody, smyslu ideálů a časové pomíjivosti.“¹¹ Obidvaja recenzenti ocenili najmä Kofroňovu hudbu, jej podiel na celistvosti scénického tvaru, a to napriek tomu, že orchester nie vždy presvedčivo zvládol náročné postminimalistické „eskapády“.

Hoci Petr Kofroň obľubuje melodicko-rytmické repetície a ani hudba *Maia 68* nezaprie vplyvy glassovsko-nymanovských reprezentácií, je dostatočne ilustratívna a ako taká bola kompozičným pilierom celého predstavenia. Dalo by sa dokonca povedať, že vzhľadom na značne preexponovanú scénografiu (Daniel Dvořák) i choreografiu

¹⁰ ŠPAČEK, Jan. Revolyty i poprava v brněnské opeře. In *iDNES.cz*, 29. 6. 2008. Dostupné na https://brno.idnes.cz/revolyty-i-poprava-v-brnenske-opere-dt4-brno-zpravy.aspx?c=A080627_1000337_brno_atk [cit. 20. 4. 2018].

¹¹ ČERNÝ, Milan. Nová opera hledá svého diváka. In *A2*, 2008, roč. 4, č. 29, s. 12. Dostupné na <https://www.advojka.cz/archiv/2008/29/nova-opera-hleda-sveho-divaka> [cit. 20. 4. 2018].

(Hana Charvátová) ho doslova zachránila. Scéne by bolo rozhodne prospelo menej výpravného verizmu a postavám na javisku kvantitatívna redukcia. Príbeh diela nie je natoľko peripetický, aby si vyžadoval komplikovanú scénickú a teatrálnu ilustráciu. Povestné „parnassovské“ alegórie a hyperboly sa tak miestami mýňali účinkom, pretože sa strácali v scénografických redundanciách. Ani zdvojená videoprojekcia – napriek tomu, že nápad kolážovať filmové dokumenty z historických archívov bol dobrý – nevyznela presvedčivo.

Rozporuplné prijatie *Maia 68* obnažilo neaktuálnosť a konzervatívnosť našej opernej prevádzky i kritiky. Práve skutočnosť, že *Mai 68* je po všetkých stránkach súčasným dielom s moderným jazykom a postmodernou poetikou, sa totiž javí byť hlavným dôvodom kontroverzných ohlasov na predstavenie. Pokúsme sa teda určiť poetické rysy, vďaka ktorým možno *Mai 68* považovať za typické dielo postmodernej epochy. Kritériá pre charakteristiku postmodernej estetiky a poetiky je síce mnoho a známi autori zaoberajúci sa postmodernou vo vzťahu k umeniu (Jean-François Lyotard, Charles Jencks, Ihab Hassan, Fredric Jameson, Wolfgang Iser, Nicholas Zurbrugg a. i.) ich formulujú mnohorako a často i odlišne, predsa len z ich úvah možno zosumarizovať podstatné vlastnosti, akými by umelecké dielo malo disponovať, aby im vyhovovalo. Ako selektívne východisko si požičiame tvrdenie Wolfganga Isera, ktorý je presvedčený, že k modernému umeniu dnes nemožno pristupovať inak, než „z perspektívy postmoderného myslenia, takpovediac Lyotardovými očami“, pretože „tento pohľad na moderné umenie z postmodernej perspektívy ... umožňuje okrem iného pochopiť aj bežné interpretačné štandardy.“¹² O to viac, že autori *Maia 68* sa k poetike postmoderného dištancu moderných umeleckých foriem sami hlásia.

Dôslednou analýzou Lyotardových prác o umení z nich Iser vydestiloval tieto základné črty moderného umenia: 1. dekompozícia, t. j. rezignácia na integrálny pojem a formu umenia a významová emancipácia dielčích (izolovaných) prvkov (fragmentov) rozbitého celku; 2. reflexívny prístup ku skutočnosti i k umeleckým jazykom; 3. odluka umenia od krásy a aktualizácia kategórie vznešeného; 4. experimentovanie (s možnosťou, skutočnosťou, médium, jazykom) ako poistka proti totalite, absolútnosti a definitívnosti; 5. pluralita. V postmodernom hľadisku sa všetky uvedené charakteristiky javia v novom interpretačnom svetle – už nie ako účinné prostriedky modernistickej revolty aktivujúce alternatívne formy vnímania, ale ako anestetické sedatíva zmiernujúce drásavé účinky avantgardného vyjadrenia, a zároveň ako stimulatory novej citlivosti, zapríčinené novými spôsobmi vnímania. Ak k nim prirátame niektoré ďalšie charakteristiky, ku ktorým dospeli iní autori, dostaneme zaujímavú mozaiku vzťahových pozícií, dokonale vypovedajúcu o tom, ako sú postmoderné vedenie a cítenie nekompatibilné s pojmami metafyziky. Napríklad Jameson hovorí v súvislosti s postmoderným umením o absencii hĺbky, oslabení historického vedomia a kríze dejinnosti (sú nahradené novou, súkromnou temporalitou), politizácii umenia, komodifikácii estetického produktu a estetizácii spotreby. Hassan, ktorý je v charakterizovaní postmodernizmu najdôslednejší a najdetailnejší, zasa medzi jeho rysmi uvádza aj hru, náhodu, anarchiu, participáciu či iróniu. Spolu s už spomenutou fragmentárnosťou textu libreta, nerešpektovaním kauzality

¹² WELSCH, Wolfgang. *Estetické myslenie*. Bratislava : Archa, 1993, s. 62 – 63. Do slovenčiny preložil Ladislav Kiczko. ISBN 80-7115-063-0.

a logickou nekonzistenciou medzi jednotlivými udalosťami či dialógmi sú to všetko parametre, na aké narážame v produkciách Střeženého Parnassu, a sú preto viac či menej rozvinuté aj v opere *Mai 68*.

Reflexívny charakter a politické stanovisko sú zrejmé už z námetu diela a úvodného sloganu libreta („příběh o lásce, revoluci, ideálech a vítězství mlčící většiny v Paříži i jinde“). Příběh hlavných hrdinov a ich nenaplnenej lásky sa odvíja na pozadí viacerých neprekonateľných rozporov: reálny socializmus vs. naivná predstava o fungovaní jeho teoretických postulátov v praxi, politicko-historické reálie vo Francúzsku vs. politicko-historické reálie v Československu v roku 1968, nekompromisné praktiky triedneho boja vs. pacifizmus, kolektívna angažovanosť vs. privátny individualizmus, demagógia a propaganda vs. trizvy rozum a úprimný cit. Vďaka pluralite sujetových kontroverzií je neustále narušovaná kohézna celistvosť scénického tvaru, až má divák dojem, že jedinou estetickou stabilitou, o ktorú môže oprieť svoje vnímanie, je nestabilita. Autori inscenácie nám rafinovaným spôsobom predvádzajú „rozpúšťanie žánru“ (Lyotard), keď zámerne dekomponujú celok a v nepredvídateľnej postupnosti posilňujú ten-ktorý dejotvorný moment.

Čo sa týka estetických aspektov diela, ani tie neunikli typicky postmodernej, tentoraz ironickej dištancii. Krása je detronizovaná, každú chvíľu naruša neochvejnnosť jej majestátna nejaká tragikomická hyperbola (napr. slovná polemika o zmysle revolúcie ako milostné dueto). Parodovaná je dokonca aj vznešenosť, ktorá sa so zámerom nahradiť krásu v panteóne estetických kategórií trápne vnucuje a predvážda v nedôstojných spektakloch (napr. tirády opitého Sartra). Po vznešenom, či už v podobe romantickej monumentálnosti alebo avantgardnej nereprezentovateľnosti, tu nenájde ani stopy. Prežíva len v mnohorakých ironických náznakoch, čo, samozrejme, súvisí s už diskutovanou transverzálnosťou a absenciou hĺbky.

Záver

Zdá sa, že progresívna hudba to má najťažšie práve v opere. Isteže, opera je najviac odkázaná na inštitucionálne rámce kultúry: zrejme aj preto u nás ešte stále vyvoláva diskusie, aké sa v západnej muzikológii a teatrológii už dávno neriešia – čo ešte je a čo už nie je opera. Slavoj Žižek a Mladen Dolar sa čitateľov hneď v úvode spoločnej knihy *Opera's Second Death* snažia presvedčiť, že opera ako taká je bytostne odsúdená na dobovú neaktuálnosť. Operné umenie ale nikdy nebolo izolované od spoločenskej reality. Do izolácie ho občas dostávali iba tí, čo nepochopili nadčasovosť posolstiev operných mytém a nevyhnutnosť vývoja symbolických foriem, vrátane tých umeleckých. Teda tí, ktorí sa ešte aj dnes snažia budovať a udržiavať operu ako konzervatívnu mocenskú inštitúciu a zneužívajú ju na neumelecké (resp. pseudomelecké) ciele. Tento problém je vo svete už dávno predmetom serióznej odbornej debaty, ktorá splodila množstvo podnetných monografií a štúdií s metodologickými východiskami, siahajúcimi od psychoanalytických cez štrukturalistické až po postštrukturalistické a feministické, a ktorá v Čechách a na Slovensku ešte stále akútne chýba. Debate, samozrejme, predchádzali mnohé odvážne operné produkcie experimentujúce s tradičnými formami a testujúce únosnosť aktuálnych a aktualizovaných posolstiev. Je sympatické, že v posledných rokoch sa pre ne snažia vytvárať iniciačné a prezentačné podmienky už aj oficiálne divadelné inštitúcie v Čechách (festivaly súčasnej opery NODO v Ostrave a OPERA NOVA v Prahe). Autori brnianskeho Stře-

ženého Parnassu boli v tomto smere pioniermi. Ako všetky predstavenia z ich dielne, aj *Mai 68* sprevádzali mediálne šumy. To ale nemení nič na skutočnosti, že i v tomto prípade ponúkli divákovi kvalitné umenie, pod ktoré sa podpísali rýdzy profesionáli – autori aj interpreti.

Z ideového hľadiska možno ambicióznemu projektu vytknúť najmä to, že konkrétny historický materiál recykloval v zjednodušenej polarizačnej schéme „konzervatívny de gaullismus – revolučný sartrismus“. Naša postmoderná situácia síce takýto recyklát legitimizuje, no už dávno to nie je doba saretrovská. Michel Foucault, ktorý si svoj vlastný „Mai 68“ prežil už v marci v Tunise, kde v šesťdesiatom ôsmom pedagogicky pôsobil, o nej prezieravo vyhlásil, že raz bude deleuzovská, čím mal popri inom na mysli dobu nehierarchických reprezentácií. Je preto škoda, že si autori v postmoderne filozofujúcom librete *Maia 68* nespomenuli tiež na kontroverzného archeológa vedenia Foucaulta. Možno by práve jeho nedemagogický duch pomohol neutralizovať protiklady a kontroverzie tohto nesporne zaujímavého diela. Určite lepšie než vyprázdnené symboly Che Guevaru, Maa alebo Ježiša Krista, trúčliace nad rakvou s nevinnou Jamilou.

Revolučné udalosti roka 1968 už z odstupu polstoročia dokážeme pochopiť a historicky oceniť, no zdá sa, že s pozvoľnou evolúciou opery majú mnohí interpreti, kritici i diváci problém ešte aj po desaťročiach. Žižek a Dolar majú čiastočne pravdu v tom, že opera „nikdy nebola v zhode s dobou“, pretože „od samých začiatkov ju pokladali za čosi zastarané, za retroaktívne riešenie nejakej vnútornej krízy v hudbe a za nečisté umenie“. Podľa nich je „zastaraná už ako pojem“, čo im však nebráni korigovať svoju skepsu rečníckou otázkou: „Ako ju potom niekto nemôže mať rád?“¹³ A práve láskavý rešpekt k inému, neznámemu, obávanému – nech už to nazývame asociálnym, bizarným, nedôstojným, dekadentným, zvrhlým, a pod. – nás naplňuje optimizmom, že časom si aj také „nečisté“ hybridné formy, k akým patrí Kofroňov, Plachého a Šimáčkov *Mai 68*, získajú pozornosť, ktorá by im mala náležať od začiatku. Nie každý optimizmus býva blahodarný, a naopak, skepsa býva neraz tvorivá. Petr Kofroň to priliehavo vystihol, keď si, parafrázujúc skeptické tézy muzikológa Vladimíra Lébla, dovolil takúto hyperbolu: „Nová opera budúcnosti vznikne nerespektovaním mrtvolnosti života. Bude to výbuch mimo rámec tohoto života.“¹⁴

In memoriam Zdenek Plachý (9. 12. 1961 – 17. 4. 2018)

CONTROVERSIES OF THE MAI 68 OPERA IN PHILOSOPHICAL CONTEXTS OF ACTUAL OPERA PRODUCTION

Jozef CSERES

In his paper, the author reveals the poetical controversies of the *Mai 68* opera (2008) by Petr Kofroň, Zdenek Plachý and Jiří Šimáček as well as its controversial

¹³ ŽIŽEK, Slavoj – DOLAR, Mladen. *Opera's Second Death*. New York/Londýn : Routledge, 2002, s. viii–ix. ISBN 0-415-93017-0.

¹⁴ KOFROŇ, Petr. *V budoucnosti spadne nové operní umění s nebe z čista jasna*. Brno : Host, 2002, s. 94. ISBN 80-724-074-0.

reception by Czech opera critics. Comparing the poetical principles of the mentioned authors with those applied in stage works by Morton Feldman, Martin Burtas and John Zorn, and arguing with the philosophical concepts of Gilles Deleuze and Félix Guattari and actual concepts of postmodern aesthetics, he outlines the poetical features of current opera production in the context of actual philosophical thought and intermedia aesthetics. In this broader framework, in spite of some defects in staging, he considers *Mai 68* a very real and influential contribution to the opera world in Czech Republic and Slovakia, comparable with the contemporary opera works worldwide.

Jozef Cseres

Filozofická fakulta Masarykovej univerzity

Arna Nováka 1/1

60200 Brno

Česká republika

e-mail: hermear@hotmail.com