

Dystopické naratívy v súčasnom opernom divadle

Dystopian Narratives in Contemporary Opera Theatre

MICHAELA MOJŽISOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, v. v. i.

ABSTRAKT: Termín dystópia sa spája s príbehmi odohrávajúcimi sa vo fiktívnych svetoch, sprostredkujúcimi kriticko-varovné posolstvo o človeku/spoločnosti. Žáner, ktorý je frekventovaný najmä v literatúre a kinematografii, rozširuje opera do prostredia ďalšieho umenia a z veľkej miery i novej cieľovej skupiny. Deje sa tak v rovine tvorby, t.j. prostredníctvom operných adaptácií knižných, prípadne filmových predlôh, no ešte častejšie v rovine inscenačnej, a to buď formou intertextuálnych odkazov na filmové (ale tiež napr. výtvarné) diela, alebo dystopicky modelovanými interpretáciami klasických operných opusov, prípadne prelínaním oboch spôsobov. Autorka štúdie na príklade vybraných inscenácií európskych aj slovenských tvorcov uvažuje nad možnosťami aktualizovať operu prostredníctvom dystopického žánru, a tiež nad potenciálom operného divadla kreatívne prispievať do dystopického diskurzu.

ABSTRACT: The term dystopia refers to stories set in fictive worlds that convey a critical and cautionary message about man and society. While the genre is most commonly associated with literature and film, it has extended opera into the sphere of other arts and targeted new audiences. This occurs at the level of creation – through operatic adaptations of books or films – but more frequently at the level of staging, either through intertextual references to cinematic or visual artworks, dystopian reinterpretations of classical operas, or a blending of both. Using examples of selected productions by European and Slovak theatre-makers, this study considers possibilities of updating opera with the dystopian genre and the opera theatre's creative potential to contribute to the dystopian discourse.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

dystópia, súčasné operné divadlo, kinematografia, literatúra, výtvarné umenie, intertextualita

KEYWORDS:

dystopia, contemporary opera theatre, cinema, literature, visual arts, intertextuality

„Žijeme vo svete, ktorý miluje svoje dystópie. Od televíznych seriálov o zombíkoch cez romány o blízkej budúcnosti s obmedzenými zdrojmi až po náhle znovuobjavenie Príbehu služobníčky, čo je mizerná kniha, ktorá rezonuje s určitými formami gloom-and-doom¹, je v móde konzumovať médiá, ktoré nám hovoria, aké hrozné všetko bude,“² ironicky glosuje argentínsky autor sci-fi kníh Gustavo Bondoni na svojom blogu v eseji, v ktorej ako protiklad temnej dystopickej literatúry ponúka optimistickejšie profilovaný subžáner „vesmírnej opery“ (space opera).

Bondoniho výrok síce nemá vedeckú vážnosť, plasticky však vystihuje fenomén modernej doby: Hoci sa západná spoločnosť sotva kedy mala lepšie a bezpečnejšie než po skončení studenej vojny a pred vypuknutím vojny na Ukrajine (prípadne o čosi skôr, pred celosvetovou pandémiou Covid-19), tak umeniu 21. storočia domína sekulárny pesimizmus či priam nihilizmus, zrkadlia sa v ňom frustrácie z bezvýchodiskovosti života, pocit márnosti bytia. Jedna z možných príčin tohto javu sa dá vyvodit' z eseje sociológa Dominika Želinského, venovanej dystopickej literatúre: „Dystópia možno nie je práve žáner, ktorý by nám odhalil zmysel života, no je vhodné kalibrovaná na to, aby dala zmysel chaosu každodennej spoločenskej a politickej reality. Tým, že nám ponúka dramatickú verziu možného výsledku udalostí a procesov, dáva im zmysel a rámec, v ktorom o nich môžeme funkčne uvažovať.“³

Dystopický žáner, ktorý sa v literatúre rozvinul na začiatku 20. storočia, postupne prenikal nielen do kinematografie, ale v čoraz intenzívnejšej miere aj do divadelného umenia, operu nevynímajúc. V tejto štúdii sa zameriame na spôsoby, akými sa dystópia uplatňuje v opere, a to tak v kompozičnej tvorbe, ako aj v súčasných inscenačných výkladoch klasických operných opusov, v ktorých tvorcovia intertextuálne čerpajú z popkultúrneho (filmového, výtvarného) žánrového kánonu, prípadne ich zasadzujú do dystopicky modelovaných svetov.⁴ Na príklade vybraných inscenácií reprezentujúcich pars pro toto rôznorodé dystopické naratívy budeme uvažovať nad potenciálom dystopického žánru interpretovať súčasnému divákovi operné paradigmy, aj nad pravdepodobnými príčinami prijatia či neprijatia inscenácií, ktoré sme zaradili do výskumnej vzorky, u kritiky a publika.

Odpoveď na otázku, prečo súčasní operní inscenátori tak často siahajú po dystopickým žánrovom slovníku, opäť nepriamo ponúka citovaná úvaha Dominika

1 Negativistický postoj, pocit, že veci sa permanentne zhoršujú.

2 BONDONI, G. Why space opera is so much better than dystopian SF. In *Classically Educated*, 28. 10. 2020. [online]. [cit. 26. 3. 2025]. Dostupné na internete: <https://classicallyeducated.wordpress.com/2020/10/28/why-space-opera-is-so-much-better-than-dystopian-sf/>.

3 ŽELINSKÝ, D. Báť sa dystópie? In *Kapitál*, 9. 4. 2020. [online]. [cit. 26. 3. 2025]. Dostupné na internete: <https://kapital-noviny.sk/cisla/2020-04-dystopie/>.

4 Dystópiu v tomto texte vnímame v zmysle jej protikladného vymedzenia sa voči utópii prostredníctvom gréckej predpony „dys“ (zlo, zložitost', abnormalita), teda ako „zlé miesto“. Zároveň k nej vo väzbe na uvedené pristupujeme ako k žánru, a to aj s odkazom na českého teoretika literatúry Pavla Šidáka: „Utópie a dystópie se považují za protikladné modely v rámci toho istého žánrového východiska.“ Pozri ŠIDÁK, P. *Úvod do studia genologie*. Praha: Akropolis, 2013, s. 232. Ponímanie dystópie ako samostatného žánru v princípe legitimizuje aj *Encyklopedie literatury science fiction*, v ktorej sú výrazy antiutópia a dystópia chápané synonymne: „Tri najslávnejšie antiutópie napísali autori mino žánru SF: J. Zamiatin: *My*, A. Huxley: *Konec civilizace* a G. Orwell: *1984*.“ Pozri NEFF, O. – OLŠA, jr., J. *Encyklopedie literatury science fiction*. Praha: ASFS, 1995, s. 29. Citáty z českého jazyka prel. M. Mojžišová.

Želinského, ktorý príčinu príťažlivosti dystópie pre dnešného čitateľa nachádza popri inom v obvyklej štruktúre dystopických príbehov: „Odohráva sa v nich totiž spravidla nerovný boj medzi jednotlivcom (prípadne malou skupinou) a nadindividuálnym telesom, obvykle spoločnosťou, stranou alebo korporáciou. Tento konflikt vytvára atraktívnu morálnu dynamiku, pričom slabšia strana, s ktorou v ideálnom prípade prebieha čitateľkina či čitateľova identifikácia, bráni alebo hľadá pravdu, skrytú disproporčne silnejšou entitou.“⁵

Konflikt jedinca a spoločnosti patrí k nosným ideám aj v klasickej, predovšetkým (ale nielen) romantickej opernej literatúre. Ak vezmeme na zreteľ definíciu literárnej teoretičky Sone Paštekovovej, podľa ktorej je antiutópia „koncentrovaným umelecko-filozofickým obrazom negatívneho vývinu ľudskej spoločnosti, hĺbkovou analýzou spoločenských procesov a „prorokom“ dejinných katastrof“ (...) „vychádza z protikladu medzi realitou a záujmami účinkujúcich postáv“ a protagonistom diela „je obvykle rebelant, narušiteľ normatívneho úzu spoločnosti, založenej na klamlivých ideách“,“⁶ tak do jej rámca dokážeme aplikovať mnoho operných príbehov a postáv.

1. OPERNÉ ADAPTÁCIE DYSTOPICKÝCH LITERÁRNYCH PREDLÔH

Opera od svojho zrodu ťažila z popularity literárnych či dramatických predlôh. Je teda prirodzené, že tak ako sa v minulosti stávali predobrazmi operných opusov romány a drámy Ludovica Ariosta, Williama Shakespeara, Johanna Wolfganga Goetheho, Victora Huga, Friedricha Schillera (atď.), siahajú dnešní skladatelia po predlohách, ktoré sú známe a blízke ich súčasníkom. Operným adaptáciám sa nevyhli ani ikonické dystopické tituly, a to tak z oblasti literárnej, ako aj filmovej tvorby, hoci vzhľadom na špecifiká žánru a ich limitovanú prenosnosť do operného jazyka nemožno hovoriť o masívnom trende. Opernú verziu však majú napríklad obe kľúčové knihy Georga Orwella, *1984* (Lorin Maazel, 2005) aj *Zvieracia farma* (Alexander Raskatov, 2023), existuje tiež komorná osemminútová opera podľa románu Raya Bradburyho *451 stupňov Fahrenheita* (Brenton Broadstock, 2006). Viacnásobne zhudobnená bola novela Michaila Bulgakova *Psie srdce* (najznámejšou je verzia od Alexandra Raskatova, 2010), Kafkov *Proces* inšpiroval opernú kompozíciu významného nemeckého skladateľa Gottfrieda von Einem (premiéra 1953) aj v poradí dvadsiatu piatu operu najznámejšieho tvorcu minimal music Philippa Glassa (premiéra 2014).

Žiadna z týchto opier si doposiaľ nezískala popularitu trvalejšieho charakteru,⁷ avšak do operného kánonu 21. storočia má vykročené operná adaptácia novely Margaret Atwood *The Handmaid's Tale* (*Príbeh služobníčky*) od dánskeho skladateľa Poula Rudersa (nar. 1949). Z genézy jej vzniku a inscenovania sa dá dedukovať, že popri autonómnych umeleckých kvalitách sa na úspechu opusu podpísal i fenomén

5 ŽELINSKÝ, D. Báť sa dystópie? In *Kapitál*, 9. 4. 2020 [online].

6 PAŠTEKOVÁ, S. Literárna antiutópia ako špecifický žáner (anti)realistickej reflexie sveta. In POKRIVČÁKOVÁ, S. – POKRIVČÁK, A. – LEO, J. R. – RÁKAYOVÁ, L. (eds.). *Realizmus a antirealizmus v literatúre*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, s. 110 – 111.

7 V kontexte súčasnej opernej tvorby ide o bežný jav, verifikovanie diela ako súčasti operného kánonu je dlhý a náročný proces, na ktorom sa popri umeleckých kvalitách opusu podieľajú aj mimoumelecké faktory.

popkultúrneho prenosu, konkrétne široká popularita rovnomenného televízneho seriálu. Atwoodová vydala kultové literárne dielo v roku 1985, o päť rokov neskôr mala premiéru jeho filmová adaptácia v réžii Volkera Schlöndorffa. Ruders skomponoval operu v roku 1998 (v tomto prípade išlo o adaptáciu novely, nie filmu) a po úspešnej premiére v Kráľovskej dánskej opere v Kodani (2000) ju v roku 2003 uviedli operné súbory v Londýne (English National Opera), Minnesote a Toronte. Nasledujúcich pätnásť rokov sa kompozícia nehrala, no záujem operných domov o ňu sa významne oživil po tom, ako streamovacia spoločnosť Hulu začala v apríli 2017 vysielat' „nekonečný“ televízny seriál inšpirovaný Atwoodovej novelou⁸. Následne, počnúc rokom 2018, vzniklo ďalších sedem inscenácií Rudersovej opery na európskych aj zámorských scénach, pričom väčšina z nich sa stretla s priaznivými kritickými ohlasmi a predovšetkým s vysokým záujmom publika – v prípade súčasných operných diel nejde o samozrejmosť.

2. DYSTOPICKÉ NARATÍVY V INSCENÁCIÁCH KLASICKÝCH OPERNÝCH DIEL

2.1 Intertextuálne presahy

Dnešná operno-inscenačná prax často počíta so širokou kultúrnou rozhladenosťou publika. K detegovaniu zmyslu vrstevnatých režijných koncepcií je potrebný rozhľad v ďalších druhoch umenia (výtvarné diela, literatúra, film) a humanitných disciplínach (história, filozofia). Obzvlášť to platí pre divadelné koncepcie pracujúce s intertextuálnymi odkazmi: aby fungovali aj vo vyššej než len ilustratívnej rovine, je nutné poznať východiskové dielo. Operná inscenácia sa tak niekedy mení na šifrovanú správu, ktorej porozumejú iba znalci kódu.

2.1.1 Turandot Games

Využitie známych kultúrnych odkazov blízkych najmä cieľovej skupine mladého publika sa stalo komunikačnou stratégiou francúzskej režisérky Marie-Eve Signeyrole v inscenácii Pucciniho poslednej opery *Turandot* (Semperoper, Drážďany, 2023). Umelkyňa, ktorá pôvodne vyštudovala kinematografiu na Institut international de l'image et du son, v operných prácach funkčne prepája obe oblasti svojho pôsobenia, divadlo a film, a to nielen v zmysle výrazových prostriedkov, ale aj ideových koncepcií. Jej *Turandot* priznane odkazuje na dystopickú kinematografiu, pričom najzjavnejšími zdrojmi sú *Hunger Games* (Hry o život, 2012 – 2015) podľa rovnomennej knihy Suzanne Collinsovej, juhokórejský seriál *Squid Game* (u nás známy aj pod českým názvom *Hra na oliheň*, 2021⁹) a koprodukčná americko-britsko-japonská snímka *Children of Men* (Potomkovia ľudí, 2006).

⁸ Hlavným tvorcom seriálu je Bruce Miller. Od roku 2006 bolo odvysielaných šesť sérií, podľa publikovaných správ sa seriál tento rok (2025) uzatvára. Pod názvom *Príbeh služobníčky* je známy aj v slovenskom kontexte, STVR ho vysielala od roku 2019.

⁹ Druhá séria *Squid Game* bola vysielaná až po premiére Signeyrolevej inscenácie, preto rok jej uvedenia (2024) nie je v texte zmiený.



Giacomo Puccini: *Turandot*. Semperoper Dresden, premiéra 7. 10. 2023. Réžia Marie-Eve Signeyrole, hudobné naštudovanie Ivan Repušić. Lawson Anderson (Mandarín). Foto © Semperoper Dresden. Snímka Ludwig Olah.

Signeyrolovej koncepcia napriek svojej nekonvenčnosti súznela s poetikou Pucciniho diela, ktoré v skladateľovej bohatej opernej tvorbe zastáva pozíciu opulentného solitéru vzpierajúceho sa štýlovej kategorizácii. Nachádza sa v ňom síce (pre verizmus typická) inšpirácia exotickým prostredím, v tomto prípade Čínou; je to však Čína fiktívna: nie verná fotografia skutočnosti, ale symbol vzdialenej, obrovskej, európskej mentalite cudzej krajiny. Rovnako samotná Turandot je väčšmi symbolom než postavou z mäsa a kostí.

Divákov prichádzajúcich do sály vítala reprodukovaná znelka s motívom Pucciniho opery, ktorá oznamovala, že sa čoskoro začnú „Turandot Games“, premietané titulky ozrejmovali prehistóriu deja. Pucciniho príbeh odohrávajúci sa „v bájnej Číne“ situovala režisérka do roku 2050. Zem je zdevastovaná, ženy v dôsledku ekologickej kataklizmy stratili plodnosť. S výnimkou jedinej, princeznej Turandot. Ona je poslednou nádejou na záchranu ľudstva – ten, kto získa jej ruku (a lono), stane sa otcom novej civilizácie. Tento supermuž má vziť z krutého zápolenia, ktoré sa ako veľkolepá reality šou prenáša do celého sveta; aktuálny ročník je už osemnástym v poradí.

Kým základné východisko, posledná fertilná žena, bolo totožné so zápletkou príbehu *Children of Men*, ako celok odkazovala *Turandot* najmä na *Hunger Games*. Z filmovej série, ktorá sa stala kultúrnym fenoménom predovšetkým v generáciách mileniálov a post-mileniálov, si Signeyorolová vypožičala viaceré charakteristické



Giacomo Puccini: *Turandot*. Semperoper Dresden, premiéra 7. 10. 2023. Réžia Marie-Eve Signeyrole, hudobné naštudovanie Ivan Repušić. Aaron Pegram (Pong), Yonghoon Lee (Calaf), Alessio Arduini (Ping), Simeon Esper (Pang). Foto © Semperoper Dresden. Snímka Ludwig Olah.

prvky. Napríklad koncipovanie publika ako obyvateľov troch okrskov (štvrtým okrskom boli diváci v reálnom hľadisku opernej sály Semperoper), ktorí sedeli v aréne na javisku; odevy dizajnérky Yashi zrkadlili ich rozdielny sociálny status. Hry konferoval excentrický Mandarín (rola z Pucciniho opery, tu ekvivalent filmovej postavy Caesara Flickermana), ďalšia z operných postáv, Cisár Altoum, výrazným šarlátovým oblekom aj bielymi vlasmi a bradou citoval prezidenta Snowa.

Dôležitú úlohu v inscenácii zohrávala dvojica kameramanov, ktorí sprostredkúvali kľúčové momenty reality show, zachytávali atmosféru v hľadisku aj zákulisí, v intímnych mikrodetailoch odhaľovali prežívanie ústredných postáv i divákov. Technika live cinema sa v divadle, operu nevynímajúc, pomaly presúva do kategórie kliše, tu však bola využitá účelne a organicky, nielen ako vizuálne oživujúci technický prostriedok, ale ako dôležitá „postava“ inscenácie. Režisérka zároveň naplnila bazálnu podmienku pre jej efektívne používanie – filmovo minucióznou hereckú prácu so sólistami aj členmi zboru.

Spôsob boja o Turandot kombinoval princípy z *Hunger Games* i *Squid Game*. Calaf dostal šancu zodpovedať hádanky Turandot až vtedy, keď sa kvalifikoval do finále, jeho súpermi boli vyžrebovaní muži zo všetkých okrskov. Porážka v ktorejkoľvek z disciplín (preťahovanie sa lanom, streľba na terč) znamenala okamžitú popravu, tváre a mená eliminovaných sa premietali na obrazovkách, ich telá sa vŕšili na kope v bočnom segmente scény. Prezradením mena sa Calaf vydal Turandot na milosť,



Giacomo Puccini: *Turandot*. Semperoper Dresden, premiéra 7. 10. 2023. Réžia Marie-Eve Signeyrole, hudobné naštudovanie Ivan Repušić. Elisabeth Teige (Turandot), Yonghoon Lee (Calaf). Foto © Semperoper Dresden. Snímka Ludwig Olah.

príčom výsledok jeho vabanku nebol do poslednej chvíle jasný. Režisérka sa však nevydala cestou módného nihilizmu a dielo nepripravila o „lieto fine“ (šťastný koniec). Princezná sa pred publikom priznala k láske ku Calafovi, hrob mučenice Liù zakvitol a medzi rastlinkami sa vynorilo malé dievčatko v replike kostýmu Turandot. Do stiesňujúcej dystópie tak zasvietila (utopická?) nádej, že dejiny ľudstva sa v úvodných titulkami avizovaný rok 2099 neskončia.

V prípade tejto inscenácie bolo k jej úplnému pochopeniu a v nej zakomponovaných odkazov potrebné poznať popkultúrne vzorce, na ktoré odkazovala.¹⁰ No i bez tejto vedomosti išlo o vysoko komunikatívnu režijnú interpretáciu, podčiarkujúcu surreálny charakter Pucciniho diela aj archetypálne zakotvenie charakterov a vzťahov jeho postáv.¹¹

2.1.2 Rigoletto na Planéte opíc

Využívanie vizuálnych odkazov z dystopickej či sci-fi kinematografie nie je v súčasnom opernom divadle ničím výnimočným, nie vždy sa však stretne s poetikou

¹⁰ Opodstatnenosť tejto tézy podporujú publikované kritiky: hodnotenia autorov, ktorí (s)poznali filmové predlohy, sú výrazne pozitívnejšie než texty, ktoré sa o parafrázovaných zdrojoch nezmieňujú (a teda sa dá predpokladať, že recenzenti ich neidentifikovali).

¹¹ S vedomím vedeckej vágnosti, a preto len v poznámke pod čiarou uvedme informáciu, že ide o divácky výnimočne úspešnú produkciu, ktorej reprízy bývajú vždy vypredané.

inscenovaného opusu tak ako v Signeyrolovej *Turandot*. V roku 2005 vyvolala v Bavorskej štátnej opere škandál inscenácia Verdiho *Rigoletta*, ktorej tvorkyňa, známa nemecká filmová režisérka Doris Dörrie, zasadila dej romantickej opery do dystopického sci-fi sveta *Planéty opíc*.¹² *Rigoletta* obliekla do kozmonautického skafandru Georga Tylora, Gildu do kostýmu pripomínajúceho princeznú Leiu z *Hviezdnych vojen*, spoločne stroskotali na planéte obývanej opicami. Režisérka argumentovala netradičnú koncepciu jej adresovaním mladým divákom, teda cieľovej skupine, ktorá si – rovnako ako ona¹³ – nenachádza cestu k opere, preto jej treba „dláždiť cestu“. V predpremiérovom rozhovore sa odvoláva na skúšku, na ktorú pozvali dvadsiatnikov a tridsiatnikov: „Boli veľmi dojatí, presne ako som dúfala. Hneď tiež dokázali dešifrovať obrazy, s ktorými som sa hrala.“ Túto pozitívnu skúsenosť dáva do kontrastu s inou skúškou, kde bolo publikum s priemerným vekom tesne pod sedemdesiat rokov, pričom údajne len traja z 350 ľudí poznali *Hviezdne vojny* a *Planétu opíc*. Zároveň však vyslovuje nádej, že k pochopeniu jej interpretácie nie je nutné mať prehľad v kinematografii: „Je to o elementárnych veciach: o marginalizácii, o odludštenej spoločnosti.“¹⁴

Predpoklady Doris Dörrie o chápaných divákoch sa však nenaplnili: premiérové obecenstvo ju masívne „vybučalo“ a recenzenti inscenáciu odmietli, viacerí s neskrývaným ironickým dešpektom. Dajú sa dedukovať viaceré príčiny tohto neprijatia. Na prvom mieste nemožno opomenúť konzervatívnosť kmeňového operného publika, ktoré je veľmi citlivé na režisérske zásahy do kánonických opusov, ku ktorým patrí aj *Rigoletto*.¹⁵ V prípade takéhoto radikálneho výkladu je zároveň nevyhnutné, aby sa ideová i vizuálna zložka prepojili s herecky dôsledne prepracovanou, mizanscénicky pointovanou javiskovou realizáciou. Režisérka sa ale v citovanom rozhovore netajila tým, že sa na herecké schopnosti operných spevákov nespolieha, keďže im nedôveruje, takže ťažisko svojej interpretácie radšej presunie do iných zložiek. Aj to bol zrejme dôvod, prečo mnohé mizanscény – napr. zhýralosť vojvodského paláca v Mantove ilustrovaná párením šimpanzov a paviánov, *Rigoletto* ako uviaznutý astronaut Taylor klesajúci na kolená pred zvyškami stratenej kultúry či éterická Gilda, ktorá sa zaľúbila do opičieho Vojvodu (prečo nie, argumentuje režisérka, ak sa môže zamilovať do tučného tenoristu?¹⁶), pôsobili v zajatí operno-hereckých stere-

12 Femonén tohto vedecko-fantastického filmového franchizingu, ktorý sa zrodil v roku 1971 komerčne úspešným filmovým spracovaním rovnomenného románu Pierra Boulleho (1963), znovu oživil v roku 2001 remake filmu *Planéta opíc*.

13 D. Dörrie vytvorila prvú opernú réžiu v roku 2001 (W. A. Mozart: *Così fan tutte*, Staatsoper unter den Linden, Berlín), *Rigoletto* bol len jej tretou opernou prácou. V rozhovoroch sa netají tým, že nevie čítať partitúry a že predtým, než začala operu režírovať, mala jedinou divácku skúsenosť – Mozartovu *Čarovnú flautu*, ktorú navštívila spolu s maloletou dcérou.

14 DÖRRIE, D. – THOLL, E. Wo ist das orgiastische? [rozhovor]. In *Süddeutsche Zeitung*, 21. 2.

2025. [online]. [cit. 20. 3. 2025]. Dostupné na internete: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/opern-premiere-wo-ist-das-orgiastische-1.233091>. Citáty z nemeckého jazyka prel. M. Mojžišová.

15 Treba brať do úvahy aj rok uvedenia inscenácie (2005), pred dvadsiatimi rokmi bol argument o konzervatívnosti publika aktuálnejší než dnes, keď sa miera tolerance voči rekontextualizujúcim režijným koncepciám zvýšila úmerne frekvencií ich výskytu.

16 Pozri DÖRRIE, Doris – THOLL, Egbert. Wo ist das orgiastische? [rozhovor]. In *Süddeutsche Zeitung*, 21. 2. 2025.

otypov neadekvátne, či až smiešno-trápne. Podstatu nedorozumenia priliehavo zhrnula nemecká kritička Julia Spinola: „Nech je to akokoľvek, metafora opice je vlastne všetko, čo [Doris Dörrie] pre Rigoletta vymyslela. V rámci tohto, pravda, bizarného dekoru všetko prebieha rovnako hladko a jednoducho naratívne ako v zaprášených kostýmových bitkách tých operných konvencií, o ktorých Dörrieová verí, že s nimi bojuje ako Don Quijote s veternými mlynmi.“¹⁷

2.1.3 Gawain Beuys

Dystopická (či skôr postapo) kinematografia a rovnako tematizované výtvarné umenie sa stali inšpiračnými zdrojmi aj pre inscenáciu opery *Gawain* (1990) od Harrisona Birtwistla (1934 – 2022), ktorú v roku 2013 uviedli Salzburské slávnosti. Jeden z najvýznamnejších skladateľov prelomu 20. a 21. storočia vo svojej opernej tvorbe (osem opusov) opakovane siahal po mytologických námetoch. V librete Davida Harsenta inšpirovanom anonymnou stredoanglickou romancou *Sir Gawain and the Green Knight* sa rozvíja artušovská legenda z 13. storočia. Sláva okrúhleho stola zapadla, kráľ Artuš je slepý a nevládny. V stave komunitnej dezilúzie sa objavuje Zelený rytier hľadajúci hrdinu, ktorý by mal odvahu pripraviť ho o hlavu, potom sa mu o rok postaviť a byť pripravený prijať rovnaký údel. Týmto rytierom je Artušov synovec Gawain, ktorý rytierovi zotne hlavu (čarodejník napriek tomu neumiera) a po roku putovania unikne smrtiacej rane Zeleného rytiera prostredníctvom lži. Keďže konal zo strachu o holý život, rytier mu nepoctivosť odpúšťa, no týmto skutkom sa Gawain pripravil o dôstojnosť i sebaúctu, takže sa na strýcov dvor vracia síce živý, ale vedomý si svojej zbabelosti a s trpkou pachuťou zradu.

Ťaživosť sujetovo komplikovaného, hudobne i dramaturgicky náročného diela pri jeho salzburskom uvedení umocnila „postapo“ koncepcia Alvisa Hermanisa, režiséra a zároveň autora scénického riešenia. Kým u Birtwistla ide o konflikt medzi kresťanstvom a pohanstvom, tak v Hermanisovej koncepcii zvädzala civilizácia boj o prežitie s primitívnymi silami prírody. Režisér situoval dej do blízkej budúcnosti, do roku 2021. Ekologická kataklizma zotrela všetky nátery kultúry, vládne právo silnejšieho, a to až za hranice elementárnych morálnych pravidiel, ktoré zakazujú obcovať s mŕtvymi či konzumovať svojich blížnych.

Popri ideových i výtvarných inšpiráciách dystopickou kinematografiou (vrakovisko áut pohlcované machom pripomínalo obrázky zo seriálu *Life After People*, 2009 – 2010) Hermanis priamo odkazoval na osobnosť a tvorbu kontroverzného nemeckého umelca, estetika a tiež ekologického aktivistu¹⁸ Josepha Beuysa (1921 – 1986).¹⁹ Jeho charakteristický outfit (rifle, biela košeľa, kožená vesta s vrec-

¹⁷ SPINOLA, J. Wer kann, der singt, wer nichts kann, inszeniert. In *Frankfurter Allgemeine*, 23. 2. 2005. [online]. [cit. 27. 3. 2025]. Dostupné na internete: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/musik-und-buehne/staatsoper-muenchen-wer-kann-der-singt-wer-nichts-kann-inszeniert-1208115.html>.

¹⁸ J. Beuys bol politicky aktívny, popri inom patrila k zakladajúcim členom a celoživotným podporovateľom nemeckej Strany zelených.

¹⁹ Prepájanie operných príbehov s konkrétnymi umeleckými ikonami je jednou z výrazných čŕt Hermanisovej režijnej poetiky.

kami, klobúk) sa stal kostýmom Gawaina, viaceré mizanscény Hermanisovej inscenácie citovali kľúčové Beuysove diela. Napríklad vstup titulného hrdinu do deja sa odohral na pôdoryse performancie *I like Amerika and Amerika likes Me* (1974, New York; Beyus strávil tri dni v galérii Reného Blocka, zavinutý do plstenej deky a v spoločnosti živého kojota): Gawain vystúpil spod deky s pútnickou palicou, aby reagoval na výzvu Zeleného rytiera hľadajúceho odvážneho muža, ktorý mu zotne hlavu. Na pozadí hudobného čísla, v ktorom Ginevra so zborom a rozprávačkami spievajú pro- rocto o veľkom hrdinovi, zase sedel Gawain s tvárou natretou na zlato a v náručí kolísal mŕtveho zajaca, citujúc Beyusov experiment s názvom *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (Ako vysvetliť obrazy mŕtvemu zajacovi), ktorý umelec predstavil roku 1965 v düsseldorfskej galérii. Iný výjav, v ktorom Gawain vykladal z vraku starej dodávky asi tucet sánok s priviazanými dekami a baterkami, zhmotňoval Beyusov výtvarný objekt *The Pack* z roku 1969, reflektujúci jeho zostrelenie na Kryme počas druhej svetovej vojny – symbol putovania i pudovej túžby prežiť; v ľavej časti scény sa zatiaľ premietali výjavy z ekologických a prírodných katastrof.

Po návrate na Artušov zámok, kde kráľ ešte stále vyzýval príchod vysloboditeľa, Gawain odmietol pocty. Bránil sa označeniu hrdina, nebolo mu príjemné vystavenie vlastnej obrovskej podobizne (známy Beyusov autoportrét). Viera v príchod spasi- tela a túžba po hrdinských skutkoch však bola jedinou životnou motiváciou, ktorá úbožiacom v Artušovom kráľovstve ostala. Svet, kde platí právo silnejšieho, slabochov nepotrebuje. Projekcia zobrazujúca ničivé vlny tsunami, ktoré 11. marca 2011 zasiahli Japonsko, imaginárne zbúrала kamenné steny Felsenreitschule (priestor, kde sa predstavenie odohrávalo), miesto zaplavila voda a Gawain sa stal potravou pre zdivočených obyvateľov Artušovho kráľovstva.

Hoci Hermanisovej inscenácii priznali kritici vizuálnu pôsobivosť, príúzkosť späť s Beuysovými dielami sa nestretla s jednoznačne pozitívnym prijatím. Režisér v bul- letinovom rozhovore argumentuje, že sujet opery mu evokoval Beuysovo celoživot- né úsilie o jednotu ľudstva a prírody: „Gawain z opery vykazuje mnoho podobností s týmto umelcom: obaja chcú spojiť svety, obaja na vlastnom tele zažívajú skazenosť človeka, obaja poznajú zlyhanie a už počas života sa ocitajú vo vlastných legendách...“ Hudobný kritik Jens F. Laurson však vyjadril podozrenie z účelovosti takéhoto rie- šenia, ktoré inscenáciu čiastočne posunulo do polohy *l'art pour l'art*: „(...) Hermanis jednoducho vyzdvihol na javisko svoj osobný záujem o Beuysa, pričom Birtwistleova opera mu na to poskytla dostatočne vhodnú zámienku“.²⁰

2.1.4 Dystopický *Triptych*

Hermanisova koncepcia *Gawaina* počítala s recipientom vzdelaným v oblasti vý- tvarného umenia: divák, ktorý nepoznal tvorbu Josepha Beuysa, nemohol pochopiť (a tým pádom ani v kontexte režisérovho výkladu interpretovať) výjavy citujúce

²⁰ LAURSON, J. F. From the Salzburg Festival II. (How to Explain Opera to a Dead Hare). In *Sean and Hard International*, 31. 7. 2013. [online]. [cit. 27. 3. 2025]. Dostupné na internete: https://seenandheard-international.com/2013/07/salzburg_festival_birtwistle_gawain_hermanis_maltman_jens-f-laurson/.



Giacomo Puccini: *Il trittico*/Plášť. Teatro Comunale di Bologna – Comunale Nouveau, premiéra 5. 7. 2024. Réžia Pier Francesco Maestrini, hudobné naštudovanie Roberto Abbado. Cristina Melis (Frugola), Chiara Isotton (Giorgetta). Foto © Teatro Comunale di Bologna. Snímka Andrea Ranzi.

Beuysove inštalácie. Výtvarné, literárne i filmové diela však dokážu, hoci menej sofistikovaným spôsobom, poslúžiť dystopickým naratívom operných inscenácií aj v prípade, že recipient neidentifikuje ich zdroj, ale ich vníma ako prostriedky umocňujúce atmosféru deja. Ako príklad takejto situácie použijem inscenáciu Pucciniho *Triptychu* (koprodukcia Teatro Comunale Bologna/Teatro Trieste, 2024), ktorú naštudoval taliansky režisér Pier Francesco Maestrini.

Giacomo Puccini zvažoval vytvoriť operný *Triptych* (*Il trittico*) pozostávajúci z troch žánrovo rozdielnych jednoaktoviek (*Plášť*, *Sestra Angelika*, *Gianni Schicchi*) podľa troch dielov Danteho *Božskej komédie*, no napokon z nej čerpal len v renesančno-burlesknom *Giannim Schicchim*. Maestrini sa podujal zrealizovať skladateľovu pôvodnú ideu a v jej duchu koncipovať *Plášť* ako *Peklo*, *Sestru Angeliku* ako *Očistec* a *Gianniho Schicchiho* ako *Raj*. V jeho inscenácii zohrávala kľúčovú úlohu filmová technika. Režisér sa v bulletine vyznáva z intenzívneho vzťahu k fantastickému filmografii, napr. k snímke Vincenta Warda *What Dreams May Come* (1998). Popri obrazoch inšpirovaných týmto filmom umocňovali sugestívnu atmosféru inscenácie aj citácie z diela Gustava Dorého (1832 – 1883), autora čiernobielych ilustrácií k *Božskej komédii*, a tiež vizuálne sprítomnené detaily z Danteho predlohy.²¹

Všetky menované inšpirácie sa zhmotnili v dystopickom svete, kde lodník Michele (*Plášť*) riadiaci veľkú bárku vplával na javisko ako mýtický prevozník Flegias a zatratené duše z jeho lode sa pridali k ďalším nešťastníkom, ktorí na obrovskej 3D filmovej projekcii – bez akejkoľvek ruptúry splyvajúcej s divadelnou scénou

²¹ Danteho *Božská komédia* s Dorého ilustráciami nevyšla v slovenskom preklade, niektoré z nich však obsahuje publikácia *Fantastique Gustave Doré* (2021) od francúzskych autorov Alixa Pareho a Valérie Sueur-Hermel, ponúkajúca výber Dorého najznámejších kresieb a rytín, ktorú v roku 2024 v slovenskom preklade vydalo Vydavateľstvo Ikar. Z ďalších na Slovensku vydaných prác pozri napr. PLESNÍK, J. *Gustav Doré. Biblia* (1990, 2002).



Giacomo Puccini: *Il trittico/Sestra Angelika*. Teatro Comunale di Bologna – Comunale Noveau, premiéra 5. 7. 2024. Réžia Pier Francesco Maestrini, hudobné naštudovanie Roberto Abbado. Chiara Isotton (Angelika). Foto © Teatro Comunale di Bologna. Snímka Andrea Ranzi.

– tlačili do kopca obrovské kamene; kde Sestra Angelika, umierajúca po tom, čo zúfalá zo straty synčeka vypila jed, vrástla do stromu v lese kvíliacich a zvíjajúcich sa samovrahov, a kde v absurdno-strašidelnej filmovej slučke odvíjajúcej sa počas *Gianniho Schicchiho* mohol poučený divák spoznať napríklad grófa Ugolina požierajúceho arcibiskupa Ruggiera degli Ubaldini. Avšak aj bez orientácie vo výchoďiskových zdrojoch sa dala oceniť pohlcujúca atmosféra Maestriniho dystopickej vízie, v ktorej sa ani *Raj (Gianni Schicchi)* nevyhol spochybneniu: Božská Florencia, na ktorú sa z kopca pozerali šťastní víťazi dedičskej lotérie, snúbenci Rinuccio a Lauretta, horela zasýpaná letiacimi meteoritmi a zalievaná lávou z vybuchujúcich sopiek.

2.2 Koniec šťastných koncov

Stať o súčasných inscenáciách klasických operných opusov, ktorých príbehy zasadili režiséri do dystopicky modelovaných rámcov a vo svojich koncepciách relativizovali či priam negovali v partitúrach zakotvené šťastné konce (lieto fine), by mala potenciál rozrásť sa do publikácie monografického rozsahu – ide o jeden z dominujúcich trendov súčasnej európskej opernej réžie, ktorý odráža pesimistický svetonázor nemalej časti divadelných tvorcov. Táto podkapitola predstaví dve z nich, ako príklady pars pro toto reprezentujúce dva typy dystópie: prvý by sme mohli nazvať dystópiou orwellovskou, ten druhý dystópiou ekokritickou. Obe pochádzajú zo slovenského prostredia, v ktorom sú radikálne režisérske pohľady pomerne zriedkavé; z tejto skutočnosti vyplynula aj ich rezonancia v domácom operno-divadelnom diskurze.



Giacomo Puccini: *Il trittico/Gianni Schicchi*. Teatro Comunale di Bologna – Comunale Nouveau, premiéra 5. 7. 2024. Réžia Pier Francesco Maestrini, hudobné naštudovanie Roberto Abbado. Roberto De Candia (Gianni Schicchi). Foto © Teatro Comunale di Bologna. Snímka Andrea Ranzi.

2.2.1 Orwellovský *Fidelio*

K charakteristickým znakom politicko-kriticky motivovanej línie dystopického žánru, ktorej dal paradigmatickú literárnu podobu George Orwell vo svojom románe 1984, patria neustály dohľad, úplná kontrola vlády, využívanie technológií ako nástrojov propagandy, manipulácie a sledovania, vymývanie mozgov, strata individualizmu. Práve z takéhoto uhla pohľadu interpretoval operný režisér Martin Bendik operu Ludwiga van Beethovena *Fidelio* (Slovenské národné divadlo, 2016).

Skladateľova jediná opera vychádza z dobovo módného žánru Rettungsoper, v závere ktorého je hlavný hrdina (obvykle politický väzeň) zachránený pred smrťou. Vo *Fideliovi* je ním španielsky šľachtic Florestan, ktorého tajne uväznil guvernér Don Pizarro a rozšíril správy o jeho smrti. Florestana zachráni statočná manželka Leonora, ktorá sa v mužskom prezlečení a pod menom Fidelio zamestná v inkriminovanej väznici ako pomocník žalárniky Rocca a tu zabráni manželovmu zavraždeniu. Útrapami stýranému Florestanovi dáva slobodu minister Don Fernando, prepustení sú aj ostatní Pizarrovi väzni. Napriek viacerým problematickým momentom (žánrová nesúrodosť, archaické činoherné dialógy a i.) sa dielo stalo súčasťou operného kánonu, a to vďaka Beethovenovej hudbe preniknutej humanistickým pátosom, a tiež vďaka vznešenému ideovému posolstvu, ktoré je pointované v záverečnom zbore oslobodených väzňov: *Fidelio* je vnímaný ako nadčasový morálny imperatív, ako umelecká výpoveď o víťazstve slobody a práva.

Martin Bendik, ktorého celoživotnú tvorbu determinuje jeho spoločensko-kritický postoj, sa k idealistickému duchu diela postavil skepticky. Svoju koncepciu zasadil



Ludwig van Beethoven: *Fidelio*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 8. 4. 2016. Réžia Martin Bendik, hudobné naštudovanie János Kovács. Foto Slovenské národné divadlo. Snímka Pavol Breiner.

do dystopického sveta, kde je sloboda len chimérou, všetci sú tu sledovaní, monitorovaní, zaznamenávaní a vyhodnocovaní. „Pre mňa osobne je súčasné násilie o sledovaní. Existuje veľké množstvo zberu dát, rôzne digitalizované systematické zaraďovania do zoznamov. Už nie je možné prejsť sa po ulici bez prítomnosti bezpečnostných kamier. Niekedy si to ani neuvedomujeme, ale z každej strany nás sledujú a zaraďujú do systému. (...) Pre mňa je tento druh ‚násilia‘ podobný ako za čias Beethovena. Vtedy neboli tieto technológie, ale prostriedky vtedajšej doby, teda divoká doba žalárov, mučenia a podobne. Dnes je zas divoká doba sledovania a likvidovania ľudí.“²²

Ideové východisko, režisérom ozrejmené v citovanom predpremiérovom rozhovore, na javisku zhmotňovali nahrávky z bezpečnostných kamier umiestnených v exteriéri a interiéri novej budovy SND, ktoré sa stali dôležitou súčasťou scénografie. Dejiskom inscenácie nebolo väzenie, ale súčasný industriálny priestor pripomínajúci veľkosklad, ktorému šéfoval Don Pizarro obklopený strážcami a prísluhoačmi. Zbor väzňov sa zmenil na štylizovanú skupinu hudobníkov, robotníkov, komediantov a bizarných postáv, ktorú Don Pizarro, stojac v osvetlenom hľadisku,

²² BENDIK, M. – VONGREJ, L. Martin Bendik o novej inscenácii Beethovenovej opery *Fidelio*. [rozhovor]. In *Operaslovakia.sk*, 7. 4. 2016. [online]. [cit. 27. 3. 2025]. Dostupné na internete: <https://operaslovakia.sk/reziser-martin-bendik-o-novej-inscenacii-beethovenovej-opery-fidelio/>.



Ludwig van Beethoven: *Fidelio*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 8. 4. 2016. Réžia Martin Bendik, hudobné naštudovanie János Kovács. Foto Slovenské národné divadlo. Snímka Pavol Breiner.

označil v dokomponovanom činohernom texte za „patologické vírusy“ a „degenerovaných jedincov“. Florestan bol pološialeným mužom v pyžame a nemocničnom župane a mal byť zlikvidovaný smrtiacou injekciou. Jeho utratenie zastavil dav na čele s Donom Fernandom, no happyend sa nekonal, z monumentálnej ódy na slobodu sa stala fraška. Minister Fernando od Dona Pizarra nenápadne prebral objemnú obálku, priateľsky si podali ruky a v spoločnosti búrlivo oslavujúceho zboru, ktorý sa nechal podplatiť rozhadzovanými bankovkami, veselo vybehli zo scény, zanechávajúc na javisku osamotený, neveriacky sa prizerajúci manželský pár.

Bendikova anti-utopická pointa sa diametrálne líšila od Beethovenovej apoteózy, no v kontexte aktuálnej slovenskej reality zaznela s intenzívnou apelatívnosťou.²³ Režisér však jej účinok rozriedil nedôverou v divákovu schopnosť pochopiť jeho posolstvo a zmätenému Florestanovi vložil do úst (v librete neprítomnú) otázku: „Freiheit? Freiheit?!“ Táto mizanscéna, ale aj inscenácia ako celok, sa stretli s nesúhlasom značnej časti kritiky. Niektorí Bendikov pohľad neprijali v zmysle blasfemického zásahu do štruktúry diela, iní polemizovali s pesimistickým nastavením moderného operného divadla en bloc: „Je všeobecne známe, že dnešný svet je zlý a pravda

23 Inscenácia mala premiéru tesne po parlamentných voľbách (marec 2016), ktoré potvrdili dominanciu strany SMER, jej predseda Róbert Fico sa stal po tretíkrát predsedom Vlády Slovenskej republiky. To vyvolalo frustráciu na strane odporcov jeho politiky vládnutia, spájanej s viacerými korupčnými kauzami.

a láska v ňom nevíťazia nad lžou a nenávisťou. Ale človek predsa potrebuje aspoň onen Ostrovského ‚lúč svetla v temnom cárstve‘. A dnešné umenie (a už aj opera) nám zlobu sveta vie ukázať priam majstrovsky, ale svetielko nádeje nám nechce (je to zákonité alebo móдне?) ponúknuť,“²⁴ glosoval Vladimír Blaho.

Základné východisko polemík o reinterpretujúcich operno-divadelných koncepciách vystihol Jozef Červenka: „Pre mnohých divákov, laikov i odborníkov ide dodnes o citlivú tému a ťažko znášajú opačný názor. Najmä ak je pochybovačnosť režijného konceptu rovnako explicitná, ako je na opačnom póle jednoznačná predloha.“²⁵ Recenzent zároveň pomenoval príčinu rozpačitého vyznenia záveru Bendikovej inscenácie, pričom jeho konštatovanie sa dá zovšeobecniť smerom k mnohým avansovaným interpretáciám klasických diel: „Kontrast [mizanscény – pozn. M.M.] k práve znejúcej jasajúcej Beethovenovej hudbe je dokonale funkčný. No k tomu, aby zaujímavý koncept vyznel úplne presvedčivo, by potreboval o čosi detailnejšie viesť herecké akcie, redukovať prehrávanie sólistov a sústrediť sa na vypointovanú gestiku.“²⁶

2.2.2 Postapo Příhody lišky Bystroušky

Janáčkovo lyrické podobenstvo o kolobehu života, *Příhody lišky Bystroušky* (1924), bolo v kontexte česko-slovenského divadla dlho interpretované ako titul pre rodinné publikum a inscenátori v ňom zvyrazňovali rozprávkovú, či minimálne poetickú rovinu. V súčasných inscenáciách sa aj toto dielo stáva objektom spoločensko-kritických či skepticko-negativistických koncepcií dotýkajúcich sa najmä ekologických tém; napokon, Janáčkovo prepojenie ľudského a zvieracieho sveta k takémuto nazeraniu latentne vyzýva. V slovenskom opernom divadle s ekokritickým pohľadom prišiel už v roku 1988 mladý režisér Marián Chudovský, v ktorého inscenácii (Štátne divadlo, Košice) sa na čistinke povalovali odpadky a na obzore sa za štylizovanými maľbami lesa črtali dymiace komíny.

To, čo bolo u Chudovského decentne naznačené, sa o tridsaťšesť rokov neskôr, v inscenácii Slávy Daubnerovej (SND, 2024), stalo drsnou skutočnosťou. Les, v ktorom sa dej odohrával, bol priestorom zničeným ekologickou katastrofou, alebo, ako ho charakterizovala teatrologička Klára Madunická, „postapokalyptickým svetom, v ktorom skazený, vnútorne aj navonok mŕtvy človek poľuje na posledné zvyšky skutočného života, lásky, radosti a slobody“²⁷. Zem zasypaná popolom a kýpte stromov bez listov a ihličia obžalúvali človeka z pažravosti a sebeckta, Revírnik tu bol len bezohľadným, surovým korisníkom bez zodpovednosti voči zverenému prostrediu. Ešte depresívnejším miestom než les, v ktorom žili ako-tak slobodné tvory a lišky nosili krásne ryšavé kožuchy, bola horáreň, kde Revírnik so svojou vulgárnou ženou chovali zotročené zvieratá. Obraz ako celok pripomínal Orwelovu *Zvieraciú farmu*, zatiaľ čo mizanscéna so sliepками – ženskými

²⁴ BLAHO, V. Leonora alebo zlo je nezničiteľné. In *Operaslovakia.sk*, 11. 4. 2026. [online]. [cit. 27. 3. 2025]. Dostupné na internete: <https://operaslovakia.sk/leonora-alebo-zlo-je-neznitcelne/>.

²⁵ ČERVENKA, J. Idealista Beethoven, skeptik Bendik. In *Hudobný život*, 2016, roč. 48, č. 5, s. 29.

²⁶ Tamže.

²⁷ MADUNICKÁ, K. Sonda do duše jednotlivca aj spoločnosti. In *Svět a divadlo*, 2024, roč. 35, č. 6, s. 110.



Leoš Janáček: *Příhody lišky Bystroušky*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 21. 9. 2024. Réžia Sláva Daubnerová, hudobné naštudovanie Juraj Valčuha. Adriana Kučerová (Bystrouška). Foto Slovenské národné divadlo. Snímka Marek Olbrzymek.

bytosťami potácajúcimi sa v krátkych širokých košeliach a farebných pančuchách, ktoré si prehrabávali dlhé rozpustené vlasy a v krčoch rodili veľké vajcia – svojím odludšteno-sexuálnym charakterom evokovala nesvojprávnosť zotročených materníc v *Príbehu služobníčky*.

Popri ekokritickom naratíve sa totiž v Daubnerovej *Příhodách lišky Bystroušky* naplnil aj ďalší, pre jej umelecký rukopis charakteristický a kontinuálne rozvíjaný rozmer: feministicko-kritická agenda. Tak ako Revírník, aj pytlík Harašta reprezentovali v jej inscenácii násilníckych uzurpátorov, zatiaľ čo ďalších mužských protagonistov vykreslila ako bezkrvných podivínov (Rechtor) či pokryteckých úbožiacov (Farár). Ženy zdieľajúce s nimi svoju existenciu boli mátožné bytosti bez života (manželka krčmára Páska), kruté dominy (Revírníková) alebo bezduché figuríny, vo finále inscenácie pózujúce s kostýmovými doplnkami z líščej kožušiny. Ani záverečný obraz, ktorý je u Janáčka vyjadrením úcty ku kolobehu života, totiž u Daubnerovej nepriniesol katarziu či nostalgické pohladenie. Namiesto novej generácie zvierat, ktoré má podľa libreta prebehnúť javiskom a takto harmonicky a s nádejou uzavrieť príbeh, sa z povraziska zniesli na scénu líščie kožuchy zavesené na vešiakoch.

Inscenácia *Příhody lišky Bystroušky* vznikala v rozbúrenej politicko-spoločenskej atmosfére, sprevádzaná vyhrotenými emóciami na oboch stranách názorového spektra. Mimoumelecké faktory tak zatienili umeleckú stránku produkcie, ktorou slovenská opera po dlhšom čase opäť relevantne vstúpila do európskeho divadelného diskurzu. V kontexte tejto štúdie je priam symbolické, že sa tak udialo



Leoš Janáček: *Příhody lišky Bystroušky*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 21. 9. 2024. Réžia Sláva Daubnerová, hudobné naštudovanie Juraj Valčuha. Vanesa Čierna (Kohút), Adriana Kučerová (Bystrouška). Foto Slovenské národné divadlo. Snímka Marek Olbrzymek.

prostredníctvom inscenácie, ktorú aj s dystopickým žánrom málo zžitá slovenská operná kritika identifikovala ako postapokalyptickú.²⁸

ZÁVER

Táto štúdia sa pokúsila identifikovať spôsoby prieniku dystopického žánru do operno-kompozičnej, ale najmä operno-inscenačnej tvorby; v rámci druhej menovanej oblasti sa text koncentroval predovšetkým na diela patriace do operného kánonu. Do výskumnej vzorky boli zaradené inscenácie, ktorých tvorcovia použili intertextuálne odkazy z dystopickej kinematografie (*Turandot*, *Rigoletto*) či takto tematizovaného výtvarného umenia (*Gawain*, *Triptych*), so zámerom prezentovať variabilitu takýchto prenosov. Skúmané boli tiež inscenačné koncepcie, ktorých autori zakotvili сюety klasických opier v prostrediach evokujúcich dystopie orwellovského typu (*Fidelio*) alebo svet po ekologickej katastrofe (*Příhody lišky Bystroušky*).

Prezentované produkcie sa líšili v miere kompatibility režijných koncepcií (vrátane v nich citovaných filmových či výtvarných zdrojov) s inscenovaným dielom a tiež v miere ich komunikatívnosti s cieľovým (operným) publikom. V *Gawainovi* bolo

²⁸ Pozri UNGER, P. Líška Bystrouška v Opere SND je o láske a tragédii v postapokalyptickom svete. In *Operaslovakia.sk*, 23. 4. 2024. [online]. [cit. 27. 3. 2025]. Dostupné na internete: <https://operaslovakia.sk/liška-bystrouska-v-opere-snd-je-o-laske-a-tragedii-v-postapokalyptickom-svete/>.



Leoš Janáček: *Příhody lišky Bystroušky*. Opera Slovenského národného divadla, premiéra 21. 9. 2024. Réžia Sláva Daubnerová, hudobné naštudovanie Juraj Valčuha. Ondrej Šaling (Rechtor), Svatopluk Sem (Revírník), Mária Štúrová (Pásková). Foto Slovenské národné divadlo. Snímka Marek Olbrzymek.

poznanie osobnosti a tvorby Josepha Beuysa nevyhnutnou podmienkou k pochopeniu Hermanisovej koncepcie, v opačnom prípade doslovné citácie umelcovej tvorby v kontexte sujetu Birtwistlovho diela nedávali zmysel. Aj v *Turandot* bola znalosť parafrázovaných kinematografických diel dôležitým momentom pre pochopenie Signeyrolovej koncepcie, no na rozdiel od *Gawaina* boli parafrázované zdroje do inscenácie implantované ako ich neoddeliteľná súčasť umocňujúca podstatu Pucciniho diela. V *Triptychu* Pier Francesca Maestriniho nebolo potrebné poznať Wardov film *How Dreams May Come* ani Dorého ilustrácie k Danteho *Peklu*, aby recipient vnímal pohlcujúcu dystopickú atmosféru; u Doris Dörrie účelové prepojenie romantickej opery *Rigoletto* s filmom *Planéta opíc* príkro nekorešpondovalo s poetikou Verdiho diela.

Podľa syláb štúdia opernej réžie „[ú]spech nekonvenčnej inscenácie závisí od kompaktnosti režijnej vízie a jej schopnosti osvetliť základný príbeh a tému opery“.²⁹ Medzi kľúčovými podmienkami je menovaná jasná koncepcia, ktorá sa nedostáva do rozporu s myšlienkou diela ale ju posilňuje, a tiež premyslená, dôsledná integrácia prvkov, ktoré môžu byť v kontexte tradičného operného divadla nové, no

²⁹ Contemporary approaches to opera production. In *fiveable.me*, posledná aktualizácia 1. 8. 2024. [online]. [cit. 31. 3. 2025]. Dostupné na internete: <https://library.fiveable.me/opera/unit-15/contemporary-approaches-opera-production/study-guide/Ny2vOwnPZZy6a7fd>.

majú potenciál prehĺbiť porozumenie a zapojenie publika.³⁰ Analyzovaná vzorka inscenácií verifikuje platnosť citovanej poučky: kritická akceptácia aj divácka rezonancia tu predstavených inscenácií bola úmerná kompatibilita zvoleného ideového rámca a zohľadnenia interpretačných zákonitostí operného divadla, a to aj v oblasti herecko-výrazových prostriedkov. V naplnení tohto neopomenuteľného predpokladu spočíva hodnota Signeyrovej *Turandot*, Maestriniho *Triptychu* či Daubnerovej *Príhody lišky Bystroušky*; obídienie niektorého z nich sa spolupodpísalo na kontroverznom prijatí Bendikovho *Fidelio* či prudkom odmietnutí Dörrieovej *Rigoletta*.

Záverom sa ponúka otázka, či operné divadlo do žánrového diskurzu prispieva, alebo z neho skôr profituje. Genéza uvádzania Rudersovej opery *Príbeh služobníčky*, ktorá s rastúcou popularitou rovnomernej seriálovej série zaznamenala nárast naštudovaní spojený s vysokým záujmom obecnstva, naznačuje, že známy námet z oblasti popkultúry vie osloviť aj divákov, ktorí nepatria ku kmeňovému opernému publiku; opera v tomto prípade profitovala z kultového diela dystopickej kinematografie. Táto „inseminácia“ však môže fungovať aj recipročne: prostredníctvom intertextuálnych odkazov (citácie, parafrázy) prenikajú dystopické diela a ich výrazové prostriedky do iného druhu umenia a k inej cieľovej skupine recipientov, než sa vytvorila okolo kinematografie, literatúry či výtvarného umenia, rozširujúc tak povedomie kultúrnej verejnosti o tomto originálnom žánri.

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

LITERATÚRA

- BENDIK, Martin – VONGREJ, Ľudovít. Martin Bendik o novej inscenácii Beethovenovej opery *Fidelio*. [rozhovor]. In *Operaslovakia.sk*, 7. 4. 2016. [online]. Dostupné na internete: <https://operaslovakia.sk/reziser-martin-bendik-o-novej-inscenacii-beethovenovej-opery-fidelio/>. ISSN 2453-6490.
- BLAHO, Vladimír. Leonora alebo zlo je nezničiteľné. In *Operaslovakia.sk*, 11. 4. 2026. [online]. Dostupné na internete: <https://operaslovakia.sk/leonora-alebo-zlo-je-neznitelne/>. ISSN 2453-6490.
- BONDONI, Gustavo. Why space opera is so much better than dystopian SF. In *Classically Educated*, 28. 10. 2020. [online]. Dostupné na internete: <https://classicallyeducated.wordpress.com/2020/10/28/why-space-opera-is-so-much-better-than-dystopian-sf/>.
- Contemporary approaches to opera production. In *fiveable.me*, posledná aktualizácia 1. 8. 2024. [online]. Dostupné na internete: <https://library.fiveable.me/opera/unit-15/contemporary-approaches-opera-production/study-guide/Ny2vOwnPZZy6a7fd>.
- ČERVENKA, Jozef. Idealista Beethoven, skeptik Bendik. In *Hudobný život*, 2016, roč. 48, č. 5, s. 29. ISSN 1335-4140.

30 Parafrázované podľa tamže.

- DÖRRIE, Doris – THOLL, Egbert. Wo ist das orgiastische? [rozhovor]. In *Süddeutsche Zeitung*, 21. 2. 2025. [online]. Dostupné na internete: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/opern-premiere-wo-ist-das-orgiastische-1.233091>. ISSN 0174-4917.
- LAURSON, Jens F. From the Salzburg Festival II. (How to Explain Opera to a Dead Hare). In *Sean and Hard International*, 31. 7. 2013. [online]. Dostupné na internete: https://seenandheard-international.com/2013/07/salzburg_festival_birtwistle_gawain_hermanis_maltman_jens-f-laurson/.
- MADUNICKÁ, Klára. Sonda do duše jednotlivca aj spoločnosti. In *Svět a divadlo*, 2024, roč. 35, č. 6, s. 109 – 114. ISSN 0862-7258.
- NEFF, Ondřej – OLŠA, jr., Jaroslav. *Encyklopedie literary science fiction*. Praha : ASFS; Jinočany : H&H, 1995. 561 s. ISBN 80-85390-33-7 (ASFS); ISBN 80-85787-90-3 (H&H).
- PAŠTEKOVÁ, Soňa. Literárna antiutópia ako špecifický žáner (anti)realisticej reflexie sveta. In POKRIVČÁKOVÁ, Silvia – POKRIVČÁK, Anton – LEO, John R. – RÁKAYOVÁ, Lucia (eds.). *Realizmus a antirealizmus v literatúre*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, s. 108 – 112. ISBN 80-8050-673-6.
- SPINOLA, Julia. Wer kann, der singt, wer nichts kann, inszeniert. In *Frankfurter Allgemeine*, 23. 2. 2005. [online]. Dostupné na internete: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/musik-und-buehne/staatsoper-muenchen-wer-kann-der-singt-wer-nichts-kann-inszeniert-1208115.html>. ISSN 0174-4909.
- ŠIDÁK, Pavel. *Úvod do studia genologie*. Praha : Akropolis, 2013. 336 s. ISBN 978-80-7470-040-8.
- UNGER, Pavel. Líška Bystrouška v Opere SND je o láske a tragédii v postapokalyptickom sveete. In *Operaslovakia.sk*, 23. 4. 2024. [online]. Dostupné na internete: <https://operaslovakia.sk/liska-bystrouska-v-opere-snd-je-o-laske-a-tragedii-v-postapokalyptickom-sveete/>. ISSN 2453-6490.
- ŽELINSKÝ, Dominik. Báť sa dystópie? In *Kapitál*, 9. 4. 2020. [online]. Dostupné na internete: <https://kapital-noviny.sk/cisla/2020-04-dystopie/>. ISSN 2989-3976 (online).

Michaela Mojžišová
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
E-mail: michaela.mojzisova@savba.sk
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1625-3195>