

Krútnava a Vzkriesenie

Zápas o moderné národné hudobné divadlo

Pavol Smolík

Text, ktorý tu ponúkam, nemá ambície muzikologickej, teatrologickej či všeobecno-historickej štúdie. Ide skôr o esej, v ktorej chcem poukázať na dva zvláštne fenomény slovenského hudobného divadla; nerobím si pritom záväzok poňať ich úplne a vyčerpávajúco. Reč bude o dvoch pároch príbehov: o dobrodružstve hľadania nových tvorivých ciest dvomi slovenskými opernými autormi – a o sujetoch, ktoré spracúvajú v dvoch svojich dielach. Pokúsím sa priniesť predovšetkým niekoľko postrehov o originálnom prístupe týchto operných skladateľov k libretu.

Historické, spoločenské a umelecké dianie dostalo na Slovensku v prvej polovici dvadsiateho storočia novú dynamiku. Napriek tomu, že národnoemancipačný proces sa tu uskutočňoval na rôznych poliach a v oblasti blízkej hudobnému divadlu sa realizoval v kontexte folklórnych alebo divadelno-amatérskych snáh, Slovensko ešte ani na začiatku storočia nemalo žiadnu vlastnú opernú ani baletnú tvorbu. Zatiaľ čo v susedných Čechách, Rusku a ďalších kultúrach sa na mnohých javiskách rôznych miest naplno realizovali národné opery, na Slovensku bola opera stále len záležitosťou hosťujúcich súborov, ktoré u nás prezentovali inonárodnú produkciu.

Paralelne tu však prebiehala kontinuálna snaha o artikulovanie slovenskej národnej tvorby, a to nielen na poli hudobného divadla, ale aj v oblasti absolútnej hudby. Kritériá *národného* sa však od národnobuditeľských čias zásadne zmenili. Kým národno-historické témy patrili takpovediac k základnej tematickej výbave programovej hudby v období romantizmu, dvadsiate storočie prichádza s atomizáciou umeleckých snáh, poetík a techník do širokého spektra tém a prejavov, ktoré mali oproti konvergentnej snahe o sformovanie *národného* skôr divergentnú globalizačnú tendenciu.

Táto situácia znamenala pre prípadný vznik národnej opery tri zásadné otázky. Predovšetkým či ešte niekto *národnú operu* vôbec potrebuje. Či to nie je pojem, ktorého skutkové naplnenie vytvorením konkrétnych diel sme jednoducho historicky premeškali – a či pre slovenských skladateľov nie je *témou dňa* skôr snaha vstúpiť na súčasnú európsku scénu. A potom: bolo v súvislostiach modernej európskej tvorby vôbec možné vytvoriť národnú operu bez toho, že by tento počín bol len čistým ana-

chronizmom? A napokon: aj keby ešte bola téma národnej opery aktuálna, existovala tu taká definícia *národného*, o ktorú by sa dalo oprieť?

Podme k prvej otázke. Máme dôvod sa nazdávať, že slovenská národná sebaidentifikácia by sa naplnila aj bez toho, že by musela vzniknúť národná opera. Na druhej strane tu však chýbala nielen národná opera ako konkrétne dielo, ktoré by tento status svojou kvalitou a povahou získalo, ale, až na niekoľko viac či menej (ne)vydarených pokusov, chýbala aj národná opera v širšom zmysle – teda ako spektrum hudobno-dramatickej tvorby reprezentujúcej domácu kvalitatívnu úroveň ako akceptovateľnú aj v medzinárodných súvislostiach. Zvlášť v tomto druhom zmysle bola otázka vzniku a formovania národnej tvorby dôležitá pre rozvoj slovenského kultúrneho niveau. Odpoveď na prvú otázku (či ešte niekto národnú operu potrebuje, či to nie je pojem, ktorého skutkové naplnenie vytvorením konkrétnych diel sme jednoducho historicky premeškali – a či pre slovenských skladateľov nie je *témou dňa* skôr snaha vstúpiť na súčasnú európsku scénu) by teda mohla byť takáto: rozvoj slovenskej kultúry by bol iste možný aj bez toho, že by sa jednoznačne deklarovala *národná opera* ako konkrétne dielo. *Úsilie o národnú operu* ako proces je však v našich dejinách nezastupiteľné, pretože významne prispelo k celkovému profilovaniu slovenskej kultúry a k našej sebaidentifikácii. A tento proces nám umožnil vstúpiť aj do širších kontextov moderného európskeho hudobného divadla.

Druhá otázka (bolo v súvislostiach modernej európskej tvorby vôbec možné vytvoriť národnú operu bez toho, že by tento počín bol len čistým anachronizmom?) je mimoriadne zaujímavá, s ohľadom na naše historické *meškanie* v tejto oblasti tvorby. Prevažná väčšina pokusov o vytvorenie národnej opery sa viac či menej pohybovala v oblasti citácií folklórnych tém, ľudových piesní a tancov. S takýmto prístupom by sme v 20. storočí len ťažko prispeli k rozvoju európskej opernej spisby. Riešenie sa po dlhý čas ukazovalo byť nedosiahnuteľným. Ak chceme k tomuto bodu povedať viac, musíme si počkať na stať o Suchoňovi, ku ktorej sa dostaneme o chvíľu.

Tretia otázka sa viaže na tak trochu smutný a rozpačitý príbeh. Pokiaľ ide o definíciu *národného*, ona celkom iste historicky mala z čoho vychádzať: veď studnica slovenského folklóru, zvykoslovia, ľudovej kultúry bola naozaj bohatá a plná podnetov. Avšak na druhej strane tu ležal tieň popierania slovenskej histórie, teda záhadná (a dodnes mátožiacia) *povera*, že slovenské dejiny sa začínajú rokom 1918, teda vznikom prvej Československej republiky. Žiaľ, naše vnímanie slovenskej histórie sa neraz viaže na schému: Cyril a Metod, tisíc rokov nič, rok 1918 a ďalej. Tejto schéme sa usilovali opovzdať slovenskí národní buditelia, ale pri pohľade na dnešné všeobecné povedomie o tejto veci je zrejmé, že neboli celkom úspešní. Odpoveď na tretiu otázku (aj keby ešte bola téma národnej opery aktuálna, existovala tu taká definícia *národného*, o ktorú by sa dalo oprieť?) by teda mohla byť takáto: definícia bola sporná, ale *národné* existovalo, a to v živej a rôznorodnej podobe.

Keďže tu nemáme ambíciu podať súhrnný pohľad na dejiny slovenskej opery, preskočme priamo k Suchoňovej *Krútnave*, ktorá sa, ako je známe, národnou operou stala. Menej známy je však kompletný sumár okolností, ktoré to spôsobili. (To sa nevzťahuje na odborníkov, ale na našu širšiu kultúrnu verejnosť). Určite stojí za to si ich pripomenúť. Následne po stati o *Krútnave* sa obrátíme k paralelnej téme tohto textu, ktorou je Cikkerovo *Vzkriesenie*.

Takže prečo je *Krútnava* národnou operou:

1. V polovici dvadsiateho storočia celkom iste nemohlo *zabodovať* dielo, ktoré by stálo prevažne na folklórnych citáciách. Tomu sa Suchoň dokázal skvelým spôsobom vyhnúť.
2. V čase, keď *Krútnava* vznikla, nestačilo ju uviesť pred publikom zanietených národovcov, ako to viac-menej bolo v časoch, keď sa písali národné opery okolitých kultúr. V polovici 20. storočia sa cieľovou skupinou akéhokoľvek autora, ktorý to so svojou tvorbou myslel vážne, stávala celkom automaticky celoeurópska kultúrna scéna.
3. Riešenie problémov menovaných na predošlých stránkach tohto textu objavujeme v povahe Suchoňovho hudobného jazyka. Všimnime si najmä harmóniu: „*Po harmonickej stránke vychádza Suchoň v Krútnave z tzv. diatonického totálu (v základnom tvare c-d-e-fis-g-a-b) [...], hlavným zvukovým ideálom opery je akord zložený z dvoch zväčšených kvárt (tritónu) vo vzdialenosti veľkej sekundy – napríklad v tvare H-cis-f-g. [...] Melodický spád sa zväčša podriada organizujúcej sile týchto akordov...*“ Hudobná matéria osciluje medzi tonalitou a modalitou, pričom napríklad interval zväčšenej kvarty ako suma troch veľkých sekúnd idúcich za sebou (*c-d-e-fis*) evokuje postupy bežné v mnohých ľudových piesňach a tancoch. Parafrazované: Suchoň sa nerozhodol vybudovať mŕtvy skanzen ľudových tradícií, ale z materiálu prirodzeného týmto tradíciám voľne komponoval svoje vlastné originálne dielo. Výsledok bol prekvapujúci: *Krútnava* znie ľudovo – a pritom sa celkom legitímne radí medzi moderné diela dvadsiateho storočia, ktoré spájajú rozšírenú durovo-molovú tonalitu s modálnymi postupmi.
4. Suchoň sa neupäl k idealizujúcim *obrázkom zo života národa*, čo by stačilo v devätnástom storočí. Vybral sa celkom inou cestou: inšpirovaný Urbanovou novelou *Za Vyšným mlynom* napísal hudobnú detektívku so silným morálnym mementom. Uvedomil si, že identita národa nespočíva primárne v spevoch či tancoch, ale v nastavení a uskutočňovaní jeho mravných noriem.
5. Suchoň pritom vychádza z kategorického imperatívu tradičnej kresťanskej (slovenskej, slovenskej) morálky: keď starý Štelina prijíma dieťa, ktoré splodil vrah jeho syna, za svoje, *Krútnava* vysiela jasný signál, že duch je viac než krv (nie náhodou sa dobová komunistická moc postarala o to, aby sa táto katarzia neskôr znehodnotila; ale to je iná téma).
6. A napokon: Suchoň sa v duchu modernej variabilnosti divadelných poetík poušiloval vymaniť z prísne realistického ponímania príbehu (nakolko vôbec opera môže byť realistická...) a zbor využil nielen ako dedičanov, ale aj ako homogénne teleso pripomínajúce antický chór, nazerajúce na príbeh akoby z odstupu, komentujúce ho a akcentujúce jeho morálnu stránku. To bolo skvelé riešenie, pretože ideový reliéf diela, ale aj jeho dramatická štruktúra tak dostala jedno *poschodie navyše*. Avšak nielen to: medzi jednotlivé obrazy vložil autor činoherné vstupy Básnika a Dvojníka, predstavujúcich poetu a jeho alter ego. Tí reprezentujú dva póly v pohľade na etiku, symbolizujú Dobro a Zlo. Dvojník sponchybňuje význam Básnikovho úsilia napísať oslavné dielo o Človeku.

Oba tieto princípy príbeh scudzujú: zbory vo vnútri deja, Básnik s Dvojníkom zväčša mimo neho. Suchoň sa od realistického divadla podľa vzoru Stanislavského školy, pevne zakoreneného v našom prostredí, do istej miery vzdialil využitím prvkov evokujúcich epické divadlo.

Pokiaľ ide o Cikkera, najprv ale musíme dať na pravú mieru jednu dôležitú vec: *Vzkriesenie* sa nepýši titulom národnej opery. Prináleží mu teda v tomto texte miesto?

Vráťme sa chvíľu späť k otázke *národného* v umeleckom diele. Príbeh *Vzkriesenia* sa neodohráva v slovenských reáliách. Autorom predlohy je Rus. Takže treba zabudnúť na význam tejto opery pre obohatenie slovenského kultúrneho pokladu? Nuž teda dobre: ale potom ani Shakespearov *Othello* spracovaný Verdim nemôže byť pokladom talianskej opernej tvorby. Ani Schillerovi *Zbojníci*. A ani Goetheho *Faust* videný Gounodovou optikou by sa nemohol vystatovať svojou francúzskosťou.

Vnímajme radšej termín *národný* ako označenie špecifickej kvality v kontexte tvorby danej kultúry. Veď v tom predsa tkvie podstata národného elementu – skôr než v „povinne“ národnom sujete! Pokiaľ sa totiž oslobodíme od vžitej klauzuly, že *cudzie nechceme, svoje si nedáme*, môžeme aj v spracovaní *cudzieho* hľadať národné prvky. Tolstého predloha s jej hlbokým posolstvom patrí ku skvostom svetovej literárnej spisby. Nie je významným národným počínom tvorivo nadviazať na literárny poklad globálneho významu a rozvinúť ho prostriedkami typickými pre smerovanie danej národnej kultúry? Keď sa vec sformuluje takto, pochybnosť o národnom charaktere Cikkerovho *Vzkriesenia* sa zatrasie v základoch.

Cikker totiž prišiel s originálnym prienikom svetoznámeho románu s hudobným (hudobnodramatickým) jazykom slovenskej hudobnej moderny. A keď počúvame *Vzkriesenie*, podchvíľou si uvedomujeme úzku príbuznosť ruského naturelu so slovenským – ten typický slovanský introvertný a boľavý heroizmus.

Cikker sa rozhodol pre hudobnodramatický jazyk, ktorý *vstúpil do súťaže* s naturalizmom mnohých operných drám dvadsiateho storočia. Wozzeck je napríklad príkro germánsky, cez *Vzkriesenie* presvitajú odtiene slovanskej mákčnosti. Obe drámy sú však vo svojej podstate naturalistické.

Cikker urobil zvláštny experiment: „[...] *sústredil fabulu do troch dejstiev. Každé z nich sa skladá z dvoch obrazov, medzi ktorými je tzv. intermezzo. V obrazoch sa sústreďuje dej, kým intermezzá – dramatické monológy hlavných postáv – psychologicky dotvárajú jeho priebeh*“.²

Takže u oboch autorov, Suchoňa i Cikkera, badáme istý scudzujúci princíp, ktorý na chvíľu pozastaví dej, aby dal voľný priebeh úvahám. Aby sme spoznali presnejšie, o čo ide, pozrime sa teraz na výňatok z libreta Suchoňovej *Krútnavy*, poukazujúci na vzťah obrazov (samotného deja) a vstupov Básnika s Dvojníkom – a potom na text Cikkerovej opery s intermezzami.

Krútnava, záver 4. obrazu (svadba) a následný vstup Básnika s Dvojníkom:

Ondrej:

*Keby si vedela, ako som za tebou túžil,
ako som za tebou sľedil,
ani hladný vlk,
len aby som ťa zočil.
Teraz si moja, Katuška.
Konečne moja.*

Krúpa:

*Nechaj to hrkútanie!
Pod'si radšej vypiť; ako my.
A v tej našej komore
stojí posteľ vystlatá.*

Zbor:

*Pane Bože, ktože bude na nej spať? Ej, ej, na nej spať?
Hahahahahahaha.
Ej, koza rohatá!*

Ženy:

*Ej, však medové ústa máš,
ústa máš, ústa máš!*

Muži:

*Pime, Mikuláš, pime, Ján,
pime, Ján, pime, Ján!*

Ženy:

*Nech sa veru preberá, ej, haj,
komu ich bozkať dáš, ej, haj,
komu ich bozkať dáš!*

Muži:

*Ej, koza rohatá,
my sme parobci z Krpelian,
my sme parobci z Krpelian...*

Všetci:

*Ej, haj, hej,
ej, haj, hej!*

Muži:

*Ba veru, chlapci, prečo by sme nepili, ej, haj, hej...
keď sme my z jednej dediny!*

Všetci:

*Ejahej, ejahej, ejahej,
eja hej, ej!...*

Vstup Básnika a Dvojníka:**Básnik:**

*Smutná historka. Dajte radšej pokoj, by vydýchnuť mohol pútnik strápený... Spravodlivosť
hľadať je nevďačná vec. Pohár trpkého sklamania.*

(Zamyslí sa):

Ľud... môj ľud..! Vraj synovia zeme, ... srdc neskazených verní nositelia...

(Trpko a ironicky sa zasmaje):

Veď všetko, čo píšem, slovných čačiek ozdoba je taká!

Za ňou noc,.. temný prízraky... hodokvas pudov otupný!...

(Vstane a zúfalo zvolá):

*Tu zákon hľadať, myslieť si, že spravodlivosti miera sa zaplní blázon iba môže! To trasovisko
strašné... bez konca... to obludná púšť, až závrat hlavu chytá: raz obžerstva kus, raz smilstva
dusný plameň,.. vražda... pomstychtivosť... lakomstvo a závisť... Och!..*

(Hudba s melodramatickým podfarbením)

[...]

Dvojník *(postupne sa zjavuje za Básnikom; diabolsky sa usmieva... rastie do výšky; vypne sa v celej svojej výške)*

[...]

(Tu Dvojník vstupuje do deja 5. obrazu, v ktorom svedomie núti Ondreja priznať sa k vražde):

Dvojník:

Ty blázon! Čo sa ti robí? Udať sa chceš? A prečo? Veď ti nič nedokázali. Chceš odvisnúť na šibenici?

Ondrej:

Kto si? Pust' ma! Idem... Viem že musím... Trápi ma to... Páli...

Moje svedomie!

Dvojník:

Chachachá! Aké svedomie. Veď je to iba ľudský výmysel...

[...]

Ondrej (kričí):

Ľudia, čujte: Vrah som biedny!

Dvojník (zúrivo):

Tak choď a piš si svoj osud vlastnou krvou!

Básnik (vstane, veľkým hlasom zvolá):

Ľudia! Našiel som pravdu! [...]

*Napišem! Dokončím!*³

A teraz, skôr než porovnáme Suchoňov a Cikkerov prístup, venujme sa chvíľu záveru **prvého obrazu Vzkriesenia a následnému prvému intermezzu:**

Nechľudov:

Dnes v noci so mnou ostaneš!

Katuša:

Prosím, veľmi prosím!

Nechľudov:

Chcem ťa, Katuša...

Katuša:

... nie!...

Nechľudov:

... ľúbim ťa, ľúbim!

Katuša:

Nechajte ma! Nie! Nemučte ma!

Nechľudov:

Moja! Moja!

Katuša:

Nie!

Nechľudov:

Bozkaj ma, moja, moja!

Katuša:

Milý...

Nechľudov:

...moja!

Katuša:

... prosím! Možno zajtra!

Nechľudov:

Možno sa nevrátim! Miluj ma, miluj, musíš!

Katuša:

Bojím sa. Nesmieme, nie!

Nechľudov:

Ľúbim ťa!

Katuša:

Bojím sa...

Nechľudov:

Ľúbim ťa!

Katuša:

Môj!!

Medzihra:

Katuša:

Dimitrij!

Dimitrij, ty ideš?

Ideš bez slova?

Ako? Čo je to?

Peniaze? Ty mi ich dávaš po tejto noci?

*Sto rubľov? Dávaš mi peniaze a odchádzaš,
bez jediného dobrého slova...*

Ale to dieťa! Naše dieťa!

Sama som ho chovala, aj varovala.

Ostatní ma len urážali.

Teraz musíš prísť, lebo umiera,

a ty si ho ešte nevidel:

Príď aspoň na pohreb!

Nie? Neprídeš?

Veď cestuješ z vojny cez našu stanicu.

Že nemáš času vystúpiť? Že je to v noci?

Ja ti pôjdem aj v noci naproti...

Prosím, pán sprievodca, v ktorom vozni sedí...

Ach... Ďakujem, už ho vidím,

Tam hrá v karty. Dimitrij!

Ja som tu, Katuša!

Prečo sa vlak zrazu pohol?

Zastavte ho, zastavte ho, prosím,

pán sprievodca!...⁴

Na úvod reflexie uvedených dvoch častí oboch opier treba povedať, že tak Cikker ako aj Suchoň sa pokúsili o to isté: narušiť tok udalostí v diele tým, že sa naň pozrú z odstupu. Metóda, akou to spravili, sa však diametrálne líši.

Štvrtý obraz *Krútnavy* je obraz svadobným: výbušný, dynamický, tanečný, s nepretrúšaným spádom. Striedajú sa v ňom veľké ansámble s individuálnymi replikami hlavných postáv, ktoré, hoci majú recitatívnu či arióznou povahu, autor necháva *tiect'* v mohutnom príboji tejto extrovertnej scény. Text je jednoznačný, bez inotajov, prvoplánovo sprostredkuje dej. Divák už však vie, že v nespútanej veselosti je niečo tragické, pretože Suchoň ho hneď na začiatku opery *urobil účastným na mieste vraždy*. A navyše: háklivé narážky na bozky a na manželské lôžko, prejav to bujarého a zemitého erosu, vrážajú do deja ostre cynizmu. Pri svadobnom obraze akoby sa krepčilo na hrobe Jana Štelinu, Katreninej veľkej lásky!

Suchoň však potrebuje túto scénu (ako aj viaceré ďalšie počas tejto opery) dopovedať dialógmi Básnika a Dvojníka. Prechádzame do prózy, bujarý jazyk dedičanov sa s nástupom Básnika zrazu mení na reč filozofa, pohoršeného nad videnou a počutou mravnou pohromou. V kontraste k nemu sa po chvíli ozve Dvojník, neskôr bez rešpektu prekračuje pomyselnú hranicu prvého divadelného plánu – a priamo osloví jednu z postáv: vraha Ondreja Zimoňa, ktorý zablúdil v lese a neznesiteľné výčitky svedomia ho privádzajú k rozhodnutiu, že sa sám pôjde udať na žandársku stanicu. Dvojník (Zloduch) sa mu vysmieva a od predsavzatia sa ho usiluje odhovoriť. Napokon sa mu to nepodarí: a na záver opery, v atmosfére veľkolepej katarzie plynúcej z Ondrejovej novonadobudnutej pokory a zo skutočnosti, že starý Štelina prijíma Ondrejovo dieťa za svoje adoptívne vnúča – nuž počas tohto záveru berie Básnik slovenský ľud opäť na milosť!

V Cikkerovom *Vzkriesení* funguje scudzovací efekt inak: áno, záver prvého obrazu je podobne jadrný ako svadobný obraz v *Krútnave*. Je to scéna, v ktorej Nechľudov zvedie Katušu k smilstvu. Hudobný tok je náruživo expresívny, namiesto lyrizmu počujeme príkre orchestrálne vropy, ktoré robia vzťah Nechľudova ku Katuši kruto odťažitým a dávajú jasné znamenie, že Katuša tu nie je ničím iným, než obeťou.

Nasledujúce intermezzo možno ťažko porovnať so vstupom Básnika s Dvojníkom už len preto, že Cikker sa rozhodol nie pre prózu, ale pokračuje v hudbe. Podobne ako Suchoň, aj Cikker náhle prechádza z objektívne sa odvíjajúceho príbehu k jeho subjektívnemu hodnoteniu: no tu nehodnotia pozorovatelia, ale samotná obeť. Odrazu sa ocitáme vo vnútornom svete Katuše, o ktorej sa dozvedáme, že po Nechľudovi jej ostalo len neduživé zomierajúce dieťa – a že ona čaká, či Nechľudov príde aspoň na jeho pohreb. Je to vypäté ariózo s mimoriadne expresívnym orchestrálnym sprievodom, ktorý, kopírujúc návaly Katušinho zúfalstva, podchvíľou buráca v nečakaných erupciách. Po chvíli akoby sme vstúpili priamo *do centra Katušinej duše*; tú ovládla vízia železničnej stanice, cez ktorú Nechľudov – namiesto toho, aby navštívil ju, zúfalú – len preletí v nezastavujúcom sa vlaku. Obraz inštrumentačne a temporytmicky pôsobivo evokuje zrýchľujúci vlak, ktorý symbolizuje Katušin beznádejný neovládateľný osud.

Pri všetkej úcte k majstrovi Suchoňovi vychádza Ján Cikker z porovnania ich prístupov lepšie. Vstupy Básnika a Dvojníka sa javia byť skôr schematickým riešením (preto sa k nim aj napriek mnohým dišputám teoretikov inscenátori už nevracajú). Existencia týchto dvoch postáv vnucuje myšlienku, či autor, keď pripravoval koncept *Krútnavy*,

nezapochyboval o svojich dispozíciách vytvoriť plnohodnotné hudobnodramatické dielo. Všetko totiž, čo odznie v replikách Básnika a jeho alter ega, je buď explicitne, alebo implicitne jasné zo samotných hudobných obrazov *Krútnavy*. Prítomnosť dvojice je zaujímavá skôr po formálnej, než po obsahovej stránke. Dianie na scéne totiž posúva do pozície *divadla na divadle* a prostredníctvom seba fokusuje divákovu pozornosť na dej. Avšak podľa môjho názoru tento fakt nie je dostatočným dôvodom na existenciu Básnika a Dvojníka v tejto opere. Tá si vystačí aj bez nich – a vyhne sa tak riziku schematickej opisnosti a dejovej retardácie, ktoré so sebou prinášajú.

U Cikkerera je princíp scudzenia vydarenejší. Iste predovšetkým preto, že aj v intermezzách ostáva na bezpečnej pôde hudobného vyjadrenia. Úloha jeho intermezz je preniknúť do psychiky postáv. Cikker ako by tu zaujímavým spôsobom otváral debatu o vzťahu romantického a realistického v opere. (Ozaj, čo je romantickjšie? Jedno z vrcholných diel romantizmu, *Rusalka* – alebo jedno z vrcholných diel verizmu, *Bohéma*? A čo je realistickjšie? Obraz, v ktorom Nechľudov zvedie Katušu – alebo na to nadväzujúca erupcia jej psychiky?) Mimochodom: okrem tejto otázky sa Cikker pohráva aj s inou historickou konotáciou. Intermezzo s Katušiným *lamentom* je asociáciou napríklad na starý princíp opernej kompozície v baroku, keď hrdina narieka nad svojim krutým osudom.

Akokoľvek: pri pohľade na *Krútnavu* i na *Vzkriesenie* (a spolu s nimi na naše ďalšie kvalitné opery) je zrejmé, že aj vo sfére slovenskej opernej tvorby sa napokon *národné* našlo – a zarezovalo medzinárodne.

Sumár:

Text sa esejistickým jazykom pokúša pomenovať dva spôsoby, ktorými sa v operách *Krútnava* a *Vzkriesenie* prelína dramatický princíp s epickým. Stručne sa venuje otázke *národného* v oboch dielach.

POZNÁMKY

¹ VAJDA, Igor: *Slovenská opera*. Bratislava: OPUS, československé hudobné vydavateľstvo, n. p., 1988, s. 44.

² VAJDA, c. d., s. 78.

³ SUCHOŇ, Eugen: *Krútnava*. [Klavírny výťah.] Bratislava: Slovenské hudobné vydavateľstvo, 1975, s. 117 – 127.

⁴ CIKKER, Ján: *Vzkriesenie*. [Klavírny výťah.] Bratislava: Slovenský hudobný fond, 1964, s. 55 – 72.