

# Konvergenencie a divergencie v slovenskej opernej tvorbe 21. storočia

Michaela Mojžišová

## Úvod

Kým súčasnej domácej dramatiky patrí v repertoári slovenských činoherných scén dôležité miesto a jej vznik je, najmä počnúc novým milénium, priamo iniciovaný rôznymi dramaturgickými projekmi či autorskými súťažami,<sup>1</sup> tak pôvodná slovenská opera sa po roku 1989 ocitla v hlbokoj kríze, a to tak v zmysle tvorivom, ako aj dramaturgickom. Útlm bol citeľný najmä v 90. rokoch 20. storočia, ale ani potom sa situácia výraznejšie nezlepšila. Štátom zriaďované divadlá v Bratislave, Banskej Bystrici a Košiciach, dokonca ani Komorná opera fungujúca v rokoch 1986 – 1998, ktorá vznikla (aj) s ambíciou iniciovať a uvádzať pôvodnú domácu tvorbu, nejavili o vznik nových diel záujem. Podobne i staršie, interpretačnou tradíciou verifikované operné tituly sa v repertoári zjavovali skôr raritne, ako to demonštruje Tabuľka 1 mapujúca situáciu v rokoch 1989 – 2023.<sup>2</sup> V tomto segmente vykazovala najkonzekventnejšiu i najobjavnejšiu dramaturgiu Štátna opera v Banskej Bystrici, ktorá popri inom rehabilitovala pôvodnú verziu *Krútnavy* aj s rámcujúcimi postavami Básnika a Dvojníka (stalo sa tak pri príležitosti storočnice Eugena Suchoňa, 2008), či, obrazne povedané, resuscitovala nezanedbateľnú časť tvorby Jána Cikkera (napríklad slovenská premiéra *Coriolana* konajúca sa vyše štyridsať rokov po svetovej premiére v pražskom Národnom divadle; prvá inscenácia *Jura Jánošíka* po viac než troch desaťročiach a i.), pričom viaceré z nich ponúkla v divadelne hodnotných naštudovaniach činoherného režiséra Romana Poláka.

**Tabuľka 1:** Staršie operné opusy slovenských skladateľov naštudované v rokoch 1989 – 2023 v štátom zriaďovaných divadlách

Autor, dielo	Divadlo	Rok
Miloslav Kořínek: <i>Ako išlo vajce na vandrovku</i>	ŠD Košice	1993
Tibor Frešo: <i>Martin a slnko</i>	ŠO, Banská Bystrica	1994
Juraj Beneš: <i>Skamenený</i>	ŠO, Banská Bystrica	1995
Eugen Suchoň: <i>Krútnava</i>	ŠD Košice	1996
Ján Cikker: <i>Vzkriesenie</i>	SND	1996
Ján Cikker: <i>Mister Scrooge</i>	ŠO, Banská Bystrica	1997
Eugen Suchoň: <i>Krútnava</i>	SND	1999
Tibor Frešo: <i>Martin a slnko</i>	SND	2006
Eugen Suchoň: <i>Krútnava</i> (premiéra rekonštrukcie pôvodnej verzie s Básnikom a Dvojníkom)	ŠO, Banská Bystrica	2008
Eugen Suchoň: <i>Svätopluk</i>	SND	2008
Ján Cikker: <i>Mister Scrooge</i>	SND	2011
Ján Cikker: <i>Coriolanus</i> (slovenská premiéra)	ŠO, Banská Bystrica	2011
Ján Cikker: <i>Juro Jánošík</i>	ŠO, Banská Bystrica	2016
Jozef Grešák: <i>Zuzanka Hraškovie</i>	Operné štúdio SND	2021
Miroslav Bázlik: <i>Peter a Lucia</i>	Operné štúdio SND	2022
Eugen Suchoň: <i>Svätopluk</i>	SND	2023

## Nové operné diela uvedené v štátom zriaďovaných divadlách v rokoch 1989 – 2023<sup>3</sup>

Nasledujúca kapitola sa venuje opusom určeným na interpretáciu školenými spevákmi, ktoré v sledovanom období 1989 – 2023 zažili svoje prvé uvedenie v štátom zriaďovaných divadlách (pozri Tabuľka 2). V značnej časti išlo o komorné diela určené pre kvantitatívne redukovaný orchester a s dĺžkou trvania nepresahujúcou osemdesiat minút. Väčšina z nich sa uvádzala bez prestávky, Lejavov *Bohom milovaný* dokonca ako súčasť večera s iným opusom, viaceré (Bodnárova *Netreba toľko slov*, Burlasova *Kóma*) sa hrali v komorných priestoroch divadiel.

**Tabuľka 2:** Nové operné diela uvedené v štátom zriaďovaných divadlách v rokoch 1989 – 2023

Autor, dielo	Divadlo	Rok
Norbert Bodnár: <i>Netreba toľko slov</i>	ŠD Košice	1994
Ilja Zeljenka: <i>Bátoryčka</i>	ŠO, Banská Bystrica	1996
Juraj Beneš: <i>The Players</i>	SND	2004
Martin Burlas: <i>Kóma</i>	SND	2007
Vladimír Godár: <i>Pod rozkvitnutými sakurami</i>	ŠO, Banská Bystrica	2008
Ľubica Čekovská: <i>Dorian Gray</i>	SND	2013
Marián Lejava: <i>Bohom milovaný</i>	ŠD Košice	2016
Ľubica Čekovská: <i>Impresario Dotcom</i>	SND	2022

*Bátoryčka*, operný opus so žánrovým označením smutnohra, predstavuje v bohatej tvorbe jedného z najvýznamnejších slovenských skladateľov Ilju Zeljenku ojedinelý pokus o operu.<sup>4</sup> Autorom libreta napísaného na námet Jonáša Záborského je Peter Maťo, ktorý bol zároveň režisérom premiérového uvedenia v Štátnej opere v Banskej Bystrici (1996). Maťov text pracuje s archaickou podobou slovenčiny, ktorá Zeljenkovi konvenovala, keďže ho nenútila k realistickému prežívaniu morbidných skutočností. „Všetko sa deje v rovine ‚akoby‘, je to pre mňa rozprávka o zlých veciach ľudských. [...] Táto opera je o našom vzťahu ku zlu historickému i každodennému.“<sup>5</sup> Autor zároveň v bullektine k inscenácii priznáva, že sa opere doposiaľ vyhýbal aj preto, lebo pre neho bola „... dilemou medzi čistou, abstraktnou hudobnou štruktúrou a literárnym programom, divadelným dejom“.<sup>6</sup>

Hudobná reč *Bátoryčky* má priezračnú faktúru, farebne pastelový orchester sa využíva ako sprievodný harmonický nástroj (recenzentka Eva Michalová vyzdvihla príznačnú zeljenkovskú intonáciu „a la slovaca“<sup>7</sup>), hudobný dej sa odvíja najmä v nie príliš exponovaných vokálnych partoch. Problematickou stránkou diela je jeho nízka dramatickosť, a to tak v rovine hudobnej, ako i literárnej a dramaturgickej. Slovanmi kritičky Márie Glockovej: „Absencia dramatickosti v libretistickej predlohe korešpondovala a akoby determinovala prevažne nedramatickú podobu hudby, s minimálnymi dynamickými zmenami v druhom dejstve opernej smutnohry.“<sup>8</sup> Napriek výhradám však bola *Bátoryčka* v čase uvedenia vnímaná prevažne pozitívne, ako potvrdenie ambicióznosti banskobystrickej opery, ktorá ani v nových ekonomických podmienkach nerezignovala na domácu tvorbu a považovala ju za logickú súčasť svojho dramaturgického profilu.<sup>9</sup>

V roku 1994, čiže podobne ako v prípade banskobystrickej *Bátoryčky* v čase najväčšieho útlmu vzniku i uvádzania pôvodnej tvorby, naštudovalo košické Štátne divadlo komornú operu vtedajšieho predstaviteľa mladej skladateľskej generácie, košického skladateľa a pedagóga tunajšieho konzervatória Norberta Bodnára, s názvom *Netreba toľko slov*, skomponovanú podľa známej divadelnej hry Petra Zvona (vl. menom Vladimír Sýkora) *Tanec nad plačom*. Bodnár vo svojej opernej prvotine pracoval s hudobne zrozumiteľným, percepčne prístupným slovníkom, prevažuje v nej úsmevno-lyrická rovina, nekonfliktná tanečnosť a kompozičná hravosť, bez kontrastných filozofických tónov charakterizujúcich Zvonovu dramatickú predlohu. Hudobná reč kombinuje historické a moderné kompozičné štýly, podporujúc tak atmosféru deja, v ktorom sa stretávajú historické postavy z obrazu s postavami dnešnej doby: Gróf Richard sa vyjadruje prostriedkami neoklasicizmu, v parte Aristida Kráľa je použitý neskororomantický slovník, jeho ženu charakterizuje rytmus tanga, syna Petra rock-and-roll, inšpektora Trdlíka pochod a podobne.

*Bátoryčku* i *Netreba toľko slov* by sme v zmysle vyššie stanovenej hypotézy o miere nadväznosti poetiky nových opusov na slovenskú opernú tvorbu predchádzajúcej éry mohli označiť za diela s ňou kompatibilné – zakotvené v národnej tradícii tak v oblasti námetu (kontroverzná postava domácej histórie v spracovaní významného romantického buditeľa v prípade *Bátoryčky*; jedno z profilových diel slovenskej dramatickej literatúry 40. rokov 20. storočia v prípade *Netreba toľko slov*), ako aj jeho hudobno-dramatického spracovania. U ďalších diel analyzovaných v tejto kapitole už podobný verdikt z rôzneho dôvodu (prípadne kombinácie viacerých dôvodov) nebude možné tak jednoznačne vysloviť.

Opera *The Players* od Juraja Beneša, po Eugenovi Suchoňovi a Jánovi Cikkerovi tretieho najvýznamnejšieho slovenského operného skladateľa, vznikla podľa drámy Williama Shakespeara *Hamlet*. Libreto vytvoril skladateľ mozaikou vybraných pasáží Shakespearovho textu, a to tak anglického originálu, ako aj Schlegelovho nemeckého, Hugovho francúzskeho a Carcanovho talianskeho prekladu a tiež na jeho objednávku napísaného latinského prekladu Anny Mallej. Túto viacjazyčnosť charakterizoval Beneš ako „makarónsky text“ a zdôvodnil ho primárne hudobnými argumentmi:

*„Moja skúsenosť je taká, že slovo v opere, ktoré je aktuálne zrozumiteľné, ruší. Poslucháč má vedieť, o čom sa v opere spieva, ale vo chvíli bezprostredného vnímania komplexný zážitok sprostredkúva hudba samotná.“<sup>10</sup>*

Beneš nezhudobnil primárny dejový plán Shakespearovej drámy, ale podal jej výklad; jeho dielo sa dá interpretovať ako meditácia skladateľa-intelektuála nad hamletovskou témou. Ústredný hrdina je archetypom – človekom, ktorý sa urputne a vášnivo bráni mocenskej ideológii. Sujet sa však neviaže na historicky konkrétnu totalitu, ide tu o stret reálneho sveta reprezentovaného Hamletom s virtuálnym svetom dvora, ktorého súčasťou sa Hamlet odmieta stať. Po formovej stránke sú *The Players* reminiscenciou na madrigalovú operu. Jej základom je osemčlenný chór, z neho vystupujú jednotlivé postavy, s výnimkou Hamleta spievajú všetci protagonisti aj tutti. Farebne pôsobivá orchestrálna zložka počíta s pätnástimi hráčmi (kvintetová sláčiková sekcia, okteto dychových nástrojov, harfa, batéria bicích nástrojov), pričom nástroje je možné strojnásobiť. Expresívny hudobný jazyk pracuje s neraz až príkrymi kontrastmi, permanentné ariózo je prekladané úsekmi, v ktorých autor uplatňuje belkantové princípy (najmä v sopránovom parte Ofélie).

*The Players* zažili úspešnú svetovú premiéru v roku 2002 v Kolíne nad Rýnom, v jednom z popredných nemeckých operných domov. Po zahraničných premiérach Cikkerových oper *Mister Scrooge* (Kassel, 1963) a *Hra o láske a smrti* (Mníchov, 1969) i po impozantnej púti jeho *Vzkriesenia* európskymi javiskami išlo po dlhom čase o prvý výrazný prienik slovenskej tvorby do medzinárodného operného kontextu. Slovenská premiéra *The Players* v réžii Martina Hubu a hudobnom naštudovaní Pavla Tužinského sa odohrala o dva roky neskôr (SND, 2004), smutnou zhodou okolností tri týždne po autorovej predčasnej smrti.

V prvej dekáde nového milénia prispeli do poddimenzovanej množiny operných diel uvedených v kamenných divadlách aj dvaja predstavitelia vtedajšej strednej generácie, Martin Burlas a Vladimír Godár.

Podobne ako Burlasov predchádzajúci hudobno-divadelný opus, „prvá masochistická opera“ *Údel* uvedená Združením pre súčasnú operu (2000),<sup>11</sup> aj komorná opera *Kóma*, ktorú uviedla Opera SND v Štúdiu Činohry SND (2007), má napriek deklarovanému druhovému označeniu ďaleko od jeho tradičnej formovo-obsahovej charakteristiky. Oba Burlasove opusy pracujú s vedomou dekonštrukciou operných kánonov a transdruhovo kombinujú operné, činoherné a tanečno-pohybové prvky. Spája ich tiež inklinácia autora k poetike absurdity, stručnosť formy (cca hodinové jednoaktovky), komorné obsadenie orchestra, minimalizmus verbálneho i hudobného vyjadrovania, „neopernosť“ témy (v *Kóme* je to stav Pacienta medzi životom a smrťou), monotónnosť pomalých temp, minimum vzruchu, absencia kontrastu. Libreto tvorí sedem zhudobnených aforizmov českého básnika a esejistu Jiřího Oliča, ktorý Burlasa

oslovil najmä úsporným slovníkom (text opery má menej než tristo slov). Z hľadiska charakteristických znakov sa *Kóma* najvýraznejšie vymyká zo skupiny diel inscenených na kamenných scénach, ktoré analyzujeme v tejto kapitole, a cieľi väčšmi do alternatívneho divadelného prostredia.

Aj jediný hudobnodramatický opus Vladimíra Godára s názvom *Pod rozkvitnutými sakurami* a podtitulom „hudobnodramatická báseň podľa poviedky Anga Sakaguchiho“, ktorý autor napísal na objednávku banskobystrickej Štátnej opery udržiavajúcej dlhoročné družobné vzťahy s japonskými partnermi (premiéra 2008), je vzdialený tradičnému ponímaniu opery. Zástoj vokálnej zložky v približne 55-minútovom diele je minimalizovaný, a na rozdiel od Burlasovej *Kómy* nepreberá hlavnú výrazovú funkciu orchester, ale tanečníci zdvojujúci ústredné postavy. V poviedke japonského romá-nopiscu a esejistu žijúceho v prvej polovici 20. storočia sa pretavuje filozofická téma o pomínutelnosti ľudského života, ktorú v japonskom prostredí symbolizuje krehká krása kvetu sakury. Libreto rozpráva o zbojníkovi, ktorý, uchvátený krásou mladej ženy, zabije jej manžela a na jej naliehanie aj svoje predchádzajúce družky. V sakurovom háji sa však ženina príťažlivosť pomínie a premení sa na škaredú starenu, ktorú zbojník uškrtí. Nehybné telo opäť nadobudne pôvodnú podobu, ktorá sa stráca v lupeňoch sakúr. Potom zmizne aj zbojník, ostane len prázdnota. Pozitívom Godárovej partitúry je jej zvuková príťažlivosť (lyrická podmanivosť sláčikových nástrojov, „ezoterický“ charakter meditatívnych plôch), problematickú stránku predstavuje dramaturgická nekompaktnosť celku, zdôraznená o. i. cezúrou po každom čísle, v dôsledku čoho sa rozdrobil aj javiskový tvar mladého inscenačného tímu (réžia Maja Hriešik), využívajúci princípy pohybovej performancie.

V nasledujúcej dekáde sa o slovo prihlásila mladá generácia skladateľov reprezentovaná Ľubicou Čekovskou a Mariánom Lejavom, ktorá do kontextu ponovembrovej opernej tvorby prispela kompozične sebavedomými, z hľadiska libreta i hudby vysoko hodnotnými opusmi.

Lejavovu komornú operu *Bohom milovaný* uviedlo Štátne divadlo Košice (2016) v rámci večera na mozartovskú tému, ako jeho druhú časť nasledujúcu po zriedka uvádzanej jednoaktovke Nikolaja Rimského Korsakova *Mozart a Salieri*. Kým ruský romantik zhudobnil vo svojom diele populárny mýtus o otrávení geniálneho Mozarta závistlivým Salierim, tak Lejava ho svojím opusom *Bohom milovaný* vyvracia. Zvolil si na to – v kontexte slovenskej opery nie celkom novú (pozri diela Marka Piačka, najmä *Posledný let*), ale zato stále účinnú a originálne pôsobiacu – formu dokumentárneho divadla, ktoré rekonštruuje historické udalosti a dramaturgizuje dobové dokumenty. V dramaturgickej výstavbe využil skladateľ popri klasických prvkoch opernej formy (tu najmä recitatív a dvojspev) aj prvky kantáty a melodrámy. Text libreta (Marián Lejava a Zuzana Šajgalíková) tvorí najmä Mozartova korešpondencia, novinové články a iné autentické materiály v pôvodných jazykoch – nemčine, taliančine a angličtine. Autor zaujímavým spôsobom pracoval s realitou: v prvých scénach vystupuje Mozart ako živá postava, neskôr sa z neho stáva predmet dokumentu; dobová línia (udalosť) sa tu prelína so súčasnosťou (rekonštrukcia udalosti).

Operu *Dorian Gray* vytvorila Ľubica Čekovská, absolventka prestížnej londýnskej Royal Academy of Music a rezidenčná autorka vydavateľstva Bärenreiter, na objednávku Slovenského národného divadla. Libreto k opere je v anglickom jazyku a pochádza od renomovanej kanadskej (v Londýne žijúcej) spisovateľky a scenáristky Kate Pullin-

gerovej. Kultový, v čase vzniku škandalózneho román Oskara Wildea prináša nielen silný príbeh magického portrétu, ktorý za svojho majiteľa znáša ťarchu času aj špinu jeho hriechov. Je tiež autobiografickým vyjadrením životného a intelektuálno-umeleckého postoja autora, hlásiaceho sa k hedonisticky orientovaným britským estétom a literátom sklonku 19. storočia. Wildeova kniha je pretkaná filozoficko-estetickými úvahami o sile umenia, ktoré môže svojho autora i prijímateľa rovnako povznášať, ako aj deštruovať; pilierom Čekovskej *Doriana Graya* sa stala téma svedomia.<sup>12</sup>

Čekovskej dielo nie je hudobným ani dramaturgickým experimentom. Pozostáva z troch dejstiev a šesnástich scén, v prekomponovanej štruktúre sa rysujú árie, duetá, ansámblové čísla aj uzavreté intermezzá; orchestrálna zložka je inštrumentálne i motívicky prepracovaná a pestrá. S pribúdajúcimi jazvami na Dorianovom svedomí nadobúda partitúra harmonicky i rytmicky čoraz odvážnejší ráz a vnútorne kontrastnejší charakter. Najpôsobivejším momentom je hudobné zhmotnenie Dorianovho portrétu, ktorý na javisku zastupuje iba prázdny rám. Krásu mladíka, postupne pustnúcu v dôsledku jeho zhýralého života, zhmotnila autorka v čistej melodickej línii chlapčenských sopránov, ktorá sa hriechmi postupne digitálne deformuje, až z nej ostane kvíliaca a šuštiaca persifláž pôvodnej anjelskej melódie. Vokálne party sú pomerne náročné, ale ešte stále komponované s reálnym pohľadom na možnosti speváckeho hlasu a s dôverou v účinnosť plynulých melódií bez extrémnych skokov či atakovania okrajových tónov prirodzeného hlasového rozsahu; nič z toho nie je v súčasnej opernej tvorbe samozrejmosťou. *Dorian Gray* sa stretol s dobrým ohlasom u kritiky<sup>13</sup> aj u publika: inscenácia v priebehu dvoch sezón zaznamenala jedenásť predstavení, čo v prípade súčasného diela predstavuje vysoké číslo.

Druhá opera Ľubice Čekovskej, komický opus *Impresario Dotcom*, zažila svetovú premiéru v roku 2020 na renomovanom festivale Bregenzer Festspiele, ktorý bol popri Slovenskom národnom divadle a vydavateľstve Bärenreiter Verlag Kassel iniciátorom vzniku diela; SND ho uviedlo v roku 2022. Čekovskú tak možno považovať za pomyselnú nástupkyňu Eugena Suchoňa a Jána Cikkeru (ale tiež Juraja Beneša), ktorých tvorba sa presadila i na zahraničných javiskách.

Hoci skladateľka vytvorila *Impresaria Dotcoma* ako celovečernú operu, v Bregenzi i Bratislave zaznela komprimovaná verzia, ktorá vyplynula z protipandemických opatrení sprevádzajúcich svetovú premiéru, keď bolo nutné dielo zahrať bez prestávky. Taliansko-jazyčné libreto Laury Oliviovej voľne vychádza z málo známej hry Carla Goldoniho *Impresario zo Smyrny* (1761) a má jednoduchý, bizarný dej. Piaty speváci a speváčky sa uchádzajú o angažmán v novom divadle bohatého mecenáša Dotcoma. Ich mená sú prierezom dejinami opery a ich vlastnosti grotesknou, i keď nie surovou persiflážou osobnostných nerestí operných interpretov. Kontratenorista Orfeus, sopranistka Violetta, tenorista Tamino, mezzosopranistka Carmen aj koloratúrna speváčka Olympia sú egocentrickí, ambiciózni a ochotní pre angažmán obetovať čokoľvek. Panoptikum groteskných situácií, v ktorých sa odhaľujú ich charaktery, vrcholí absurdnou požiadavkou Dotcoma, ktorý túži po novej avantgardnej opere skomponovanej na svoj obraz. Chce počuť árie všetkých spevákov súčasne a potom má túto „kakofóniu“ zaliať voda. Ak umelci zvládnu vystúpenie v obrovskom akváriu, všetkých ich angažuje. Speváci, ktorí sa podriadia bezohľadnej manipulácii, vražednú úlohu absolvujú i prežijú, avšak keď sa preberú, agent Lasca im so sadistickou radosťou oznámi, že Dotcom odišiel bez nich. V meste im však prenajal malú opernú sálu a zanechal rozpočet na päť rokov.



Podmienkou je, že budú tvoriť ozajstný kolektív a svoje individuality zjednotia so zreteľom na spoločný záujem, čo však – ako naznačuje záverečný ansámbl odhaľujúci ich egoistické ciele – nebude vonkoncom ľahké.

Po *Dorianovi Grayovi*, kde Ľubica Čekovská demonštrovala schopnosť zvládnuť dramaturgický pôdorys klasickej opery a naplniť ho originálnym hudobným rukopisom, prejavila v *Impresariovi Dotcomovi* vzácny zmysel pre muzikantský humor (kontrast medzi ľubozvučne znejúcimi citáciami operných árií a ich postupnou deformáciou) aj porozumenie pre ľudský hlas. Orchesterálna časť partitúry je farebne originálna, harmónicky odvážna, nie však elitársky odrádzajúca, citlivo balansuje medzi „modernosťou“ a poslucháčskou prístupnosťou.

Ľubica Čekovská nevstupuje svojou tvorbou do polemiky tematizovanej otázkou „Je toto ešte opera?“. Naopak, obe jej doposiaľ uvedené diela suverénne, t. j. bez rizika retrográdnosti, ale zároveň bez dekonštruktivistických ambícií, rozvíjajú tradície európskej opernej tvorby. Za hranice Slovenska smeruje aj jazykovou stránkou oper. Po angličtine *Doriana Graya* a taliančine *Impresaria Dotcoma* bude neslovenským jazykom spievať i titulný hrdina jej tretej opery, *Here I am, Orlando*, ktorú v júni 2024 v svetovej premiére uvedie Národné divadlo Brno. Kým v Benešových *The Players* aj Lejavovom *Bohom milovanom* mal „makarónsky“ jazyk libreta vnútorné umelecké opodstatnenie a ponúkal jeden z kľúčov k výkladu diela, pre rezidenčnú skladateľku významného zahraničného vydavateľstva je cudzí jazyk jedným z kľúčov, ktorý otvára jej dielam reálnejšie možnosti zahraničného uvedenia než operám skomponovaným na slovenský text.

## Opery pre detského diváka

Osobitnou kategóriou v repertoári inštitucionalizovaných operných divadiel sú diela určené najmladšej diváckej skupine. Keďže kmeňová časť svetového operného repertoáru je v tomto dramaturgickom segmente pomerne chudobná, potreba saturovať záujem detského diváka otvorila priestor pre domácich skladateľov a objednávky zriaďovaných divadiel smerovali práve k vzniku nových opusov pre deti.

**Tabuľka 3:** Opery pre detského diváka uvedené v štátom zriaďovaných divadlách v rokoch 1989 – 2023

Autor, dielo	Divadlo	Rok
Milan Dubovský: <i>Veľká doktorská rozprávka</i>	SND	1992
Ladislav Kupkovič: <i>Trojuža</i>	SND	1996
Juraj Hatrík: <i>Statočný cínový vojačik</i>	Komorná opera SND	1996
Egon Krák: <i>Kráľ Matyáš a bača</i>	Komorná opera SND	1996
Milan Dubovský: <i>Tajomný kľúč</i>	SND	2000
Milan Dubovský: <i>Veľká doktorská rozprávka</i>	SND	2012
Vladimír Šarišský: <i>Ružové kráľovstvo</i>	ŠO, Banská Bystrica	2018
Peter Zagar: <i>Rozprávka o šťastnom konci</i>	SND	2019
Slavomír Solovic: <i>Muflón Ancijáš</i>	SND	2023

*Velká doktorská rozprávka* od Milana Dubovského (libreto Jela Krčméryová) voľne prepája známe príbehy o psičkovi a mačičke, černokňažníkovi Magiášovi, vile Amálke a princeznej Zubeide. Ide o hudobne nekomplikované, stále však kompozične kvalitné, komunikatívne dielo s výnimočným citom pre javiskovú časomieru. Dubovského harmonický slovník nevybočuje z oblasti zrozumiteľnej tonality, melódie sú chytľavé, občas až operetne či muzikálovo ladené, detskú pozornosť mobilizuje aj pochodový, respektíve tanečný rytmus. Dielo bolo v SND našťudované opakovane, v rokoch 1992 (réžia Pavol Smolík) a 2012 (réžia Andrea Hlinková).

Úspešnou bola aj druhá Dubovského operná rozprávka *Tajomný kľúč* (SND, 2000), vychádzajúca zo známej rozprávky o Pinocchiovi, opäť na libreto skúsenej literátky a dramaturgičky Jely Krčméryovej. Skladateľ nadviazal na hudobnú poetiku *Velkej doktorskej rozprávky*, spájajúc prvky romantickej hudby s folklórnymi i rockovými inšpiráciami. I v tomto prípade potvrdil empatiu voči neskúsenému detskému divákovi a schopnosť zaujať jeho pozornosť chytľavými melódiami a napínavým dejom.

Menej pozitívne prijatým titulom pre detského diváka bola *Trojruža* od Ladislava Kupkoviča (SND, 2006), ktorému kritika vyčítala málo originálne použitie prostriedkov hudobnej minulosti, zdĺhavosť, absenciu dramatického finále či sporné využitie rozprávača, ktorý cez reproduktor sprostredkúval príbeh známej slovenskej rozprávky.

V rovnakom období (1996) uviedla dve operné rozprávky aj Komorná opera (Ivan Hatrik: *Statočný cínový vojačik* a Egon Krák: *Kráľ Matiš a bača*), ako jediný večer venovaný novým opusom slovenskej tvorby počas svojej 13-ročnej existencie. Kým Hatrik vo svojom diele prepojil hudobnú, tanečnú a slovnú rovinu, Krák „zhudobnil historizujúci príbeh ako nadčasovú moraliťu“, pretkávajúc aktualizované neorenesančné a neoromantické princípy so slovenskými ľudovými prvkami.<sup>14</sup>

V novom miléniu pribudli do segmentu pôvodných opier pre deti ďalšie opusy. Štátna opera v Banskej Bystrici uviedla hudobnú rozprávku Vladimíra „Slnka“ Šarišského *Ružové kráľovstvo* (2018), ktorá je vtipným, muzikálovo-komediálnym, so súčasťou dobou kompatibilným prerozprávaním známeho príbehu o Šípkovej Ruženke. V modernej verzii rozprávky je Ruženka vzdorovitou tínedžerkou, ktorej výchova dáva rodičom zabráť, popri inom im komplikuje život svojvoľným výberom ženícha. Podobne ako *Ružové kráľovstvo*, aj opera skladateľa Petra Zagara a autora libreta Daniela Heviera *Rozprávka o šťastnom konci*, skomponovaná na objednávku SND (premiéra 2019), stavia na známych rozprávkových archetypoch – v tomto prípade však nielen dejových, ale na rozdiel od Šarišského aj hudobných. Zagar neskrývane odkazuje na Mozartovu *Čarovnú flautu*, a to nielen číslovanou dramaturgiou a používaním klasicistického hudobného slovníka, ale tiež štruktúrou i charaktermi postáv. Libreto predostiera jasne formulovaný protiklad zla (peniaze, pýcha, moc) a dobra (láska, odvaha, priateľstvo, nesebeckosť).<sup>15</sup> Z ideového hľadiska sleduje podobné hodnoty aj opus Sláva Solovica *Muflón Ancijáš* (SND, 2023), vychádzajúci z populárnej tetralógie Branislava Jobusa (je zároveň autorom libreta), o statočnom, dobroprajnom a obetavom muflónovi. Na rozdiel od skladateľsky zrelého, s klasicistickými inšpiráciami invenčne narábajúceho Zagarovho rukopisu však ide o partitúru hudobne simplicitnejšiu a z divadelného hľadiska málo dramaticky kontrastnú.

Hoci kompozičné kvality zmienených pôvodných opusov určených pre deti sú rôzne, aj tu nájdeme zjavné spoločné znaky. Prvým je orientácia skladateľov na



známe rozprávkové predlohy (v podstate len *Rozprávka o šťastnom konci* je originálnym literárnym tvarom, i tu však s priznaným vzťahom k inej – opernej – predlohe), tým druhým zreteľný výchovno-formačný rozmer, smerujúci k archetypálnym morálnym hodnotám.

## Opusy s označením „opera“ uvedené mimo inštitucionalizovaných operných divadiel<sup>16</sup>

Doposiaľ prezentované diela sú kompletným výpočtom operných titulov, ktoré vznikli a boli naštudované v niektorom zo slovenských operných divadiel po roku 1989. Tvorivá bilancia je však podstatne bohatšia, hudobno-divadelná tvorba totiž našla v ostatných rokoch azyl v alternatívnom divadelnom prostredí (divadlá Stoka, GUnaGu, kultúrne centrum Stanica Žilina-Záriečie), v chrámoch rozličných vyznaní a podobne. Sloboda priestoru v mnohom predurčila i slobodného, konvenciami nezaťaženého ducha kompozícií, ktoré vstupujú do polemiky s opernými kánonmi, prípadne prinášajú originálnu formu umelecko-spoločenskej reflexie.<sup>17</sup>

Gestom aktívneho protestu tvorcov proti odmietavému postoju štátom zriaďovaných inštitúcií na prelome miléní bolo založenie Združenia pre súčasnú operu, ktoré sa sformovalo z okruhu ľudí pôsobiacich v Divadle Stoka a hudobnom súbore Požoň sentimentál. Členovia združenia vystúpili s programom vymedzujúcim sa nielen voči skostnateným umeleckým inštitúciám, ale tiež voči tradičnej opere ako takej, parodujú jej strnulosť, manierizmus, javiskové a spevácke klišé.

Ľubo Burgr koncipoval „prvú bulimickú operu“ *Smrť v kuchyni* ako kaleidoskop všedných, banálnych scén zo života rozpadnutého manželského páru. Mužsko-ženskú nekompatibilitu zvýraznil aj použitím kontrastných hudobno-štylových prostriedkov: žena sa pohybovala v tragicko-depresívnych operných klišé s využitím koloratúry, mužov part sa odvíjal v hudobne banálnejšom, kvázi muzikálovom tóne. „Prvá masochistická opera“ *Údel*, ktorú Martin Burlas vytvoril na vlastné libreto pretkané citátmi z textov Ludwiga Wittgensteina, reflektovala depresívnu úzkosť a frustráciu osamelého jedinca. Duševný i telesný masochizmus hrdinu sa skončil jeho kolapsom, keď sa uštvál k smrti na stacionárnom bicykli. Oratoriálnu statickosť náznakového sujetu podčiarkovala melancholická, neoromantická hudba v intímne komornom inštrumentálnom obsadení. Daniel Matej vystaval operu ballad *John King* ako sled obrázkov abstrahujúcich bizarnú škálu ľudských komplexov a malostí. Opera i jej inscenácia pozostávali z voľne priradovaných výstupov, v ktorých sa striedala banálnosť so surreálnosťou, prízemnosť s nadsádzkou. Na rovnakom princípe skladačky fungovala aj hudobná zložka partitúry, vystavaná z alúzií a citátov známych operných a hudobných diel (Monteverdi, Händel, Mozart, Wagner, Suchoň, Berg a i.).

Z absurdnej poetiky ZPSO sa námetovo aj hudobnodramaturgickým spracovaním vymykal opus Marka Piačka *Posledný let*. Libreto diela so žánrovým označením „dvanásť pohľadov na M. R. Š.“ pracovalo metódou dokumentárneho divadla, vychádzajúc z výrokov Milana Rastislava Štefánika a jeho súčasníkov o ňom. Demýtizáciou národného hrdinu chceli tvorcovia predstaviť Štefánika ako romantického, občas až naivného, osamelého a pochybujúceho človeka. Piaček v partitúre rozvinul mestsko-kaviarenský hudobný poetiku súboru Požoň sentimentál, štylovo sa prihlásil tiež k minimalistickým

operám Philipa Glassa. Muzikologička Andrea Serečinová vo svojej recenzii označila *Posledný let* za „najopernejší“ zo štvorice titulov.<sup>18</sup>

K menej reflektovaným projektom začiatku milénia (aj vzhľadom na jeho jednorazové uvedenie, Koncertná sieň Klarisky, 2003) patrí „kontinuálna opera“ *Au pair Ôpër* od Miloša Karáska (konceptcia, libreto, réžia, výprava) a Pavla Richtera, Bharatu Rajnoška a Michala Kořána (hudba). Z formového hľadiska tvorcovia zachovali podstatné operné kánony: prítomnosť deja, štylizovaný operný štýl prejavu, hudobnú dramaturgiu spájajúcu recitatívy a vypäté arióza; orchestrálna zložka kombinovala živé nástrojové zoskupenie a samplované zvuky a šumy. V literárnej rovine pracovali s poetikou absurdity a nonsensu. Hrdinkou opery je mladé dievča z východnej Európy, ktoré sa uchádza o prácu au pair v zahraničnej rodine generála vo výslužbe a penzionovanej tanečnice, zo zamestnávateľov sa však vyklújú psychopati opatrujúci mŕtve dieťa. Popri neobvyklej téme spočívala novosť Karáskovho opusu predovšetkým v implantovaní princípov konceptuálneho umenia do hudobnodramatického diela. Koniec opery bol otvorený, diváci inštruovaní pokynmi v bulletine mali potleskom sami určiť dĺžku a priebeh predstavenia.

Prvky absurdity a nonsensu využili aj autori prvej slovenskej samplovej opery *Ci-rostratus – opera v Boeingu* (Divadlo GUnaGU, 2003), divácky mimoriadne úspešného projektu, ktorý sa dožil viac než tridsiatky repríz. Skladateľ Slavo Solovic a libretista Viliam Klimáček v prospech svojho diela využili všetky podstatné druhové kánony i zaužívané kliše, nahliadajúc na ne s láskavým humorným odstupom. Dej opery sa odohráva počas letu na palube Boeingu. Každá z postáv rieši nejaký problém či traumu, klaustrofóbne prostredie generuje negatívne vášne a výčitky. Hrdinovia vstupujú do všedných až banálnych interakcií, v kontrapunkte k nim sa odohrávajú veľké operné výstupy. Keď Kapitán v istej chvíli stratí kontrolu nad strojom, nastáva chvíľa bilancovania a zmierenia. Lietadlo sa však nezrúti, bezpečne pristane na mraku *Ci-rostratus* a cestujúci dostávajú šancu začať znova.

Autori koncipovali *Ci-rostrata* ako dvojčasťový číslovaný opus s predhrou k obom častiam, vyskladaný z recitatívov, árií, duet, ansámblov a zborov, jediným činoherným číslom bol improvizovaný výstup Letušky Vierky počas prestávky. Inštrumentálna časť partitúry vznikla výlučne použitím samplovacej počítačovej techniky. Symfonický orchester je poskladaný z drobných samplovaných vzoriek a kombinovaný so zvukmi elektronickej hudby. Štylisticko-výrazové prostriedky vychádzajú z neskorého romantizmu a moderny, z filmovej hudby, operety, prvorepublikových šlágrov, ale tiež skladieb pre dychovku a elektronickej tanečnej hudby, pričom išlo o čisto autorský materiál, bez citácií a recyklovania. Výsledný dojem bol zvukovo atraktívny, zrozumiteľný aj pre diváka/poslucháča bez opernej skúsenosti.

Na túto poetiku nadviazali Solovic a Klimáček aj v ďalšom diele uvedenom na Slovensku, komornej opere *Haydn večeria s Mozartom* (premiéra v Štúdiu Slovenského rozhlasu, 2015). Na rozdiel od vyššie spomenutého Lejavovho demýtizujúceho *Bohom milovaného* ponúkli novú verziu mýtu o Mozartovej smrti. Ich „komorná opera v štyroch chodoch“, ktorá vychádza z reálnej udalosti (15. 12. 1790 absolvovali slávni skladatelia spoločnú večeru v Haydnovom byte), naznačuje, že Mozartov skon mala zapríčiniť kliatba bohyně lovu Artemis, ktorú rozrušil tretí chod gurmánskeho menu, pečený srnec. Rovnako ako *Ci-rostratus*, ani *Haydn večeria s Mozartom* neprináša dekonštrukciu operných kánonov, skôr láskavo humornú polemiku s nimi. Vzhľadom na

kombináciu komických a vážnych prvkov by sa dielo dalo zahrnúť do žánru *dramma giocoso*. Humorné čísla (scény hodovania, Mozartovo zvädzanie slúžky) striedali vážne výstupy (napríklad čísla bohyně Artemis skomponované v štýle vypätých partov z opery *seria*). Solovic opäť využil samplovaciu techniku, pričom vopred nahrané časti pôsobivo skombinoval s hrou komorného sláčikového telesa, silným miestom partitúry sú i viaceré vydarené vokálne čísla.

Poukazovanie na nepriaznivé podmienky pôvodnej tvorby v štátom zriaďovaných divadlách či preverovanie fixovaných operných kánonov, ktoré charakterizovalo situáciu v nultých rokoch nového milénia, vystriedal v nasledujúcej dekáde iný dominujúci tematický okruh – história, prípadne vzťah súčasníkov k nej. Najvýraznejším predstaviteľom tohto trendu je Marek Piaček, ktorý do slovenskej hudobnodramatickej tvorby vniesol nové dokumentárne prvky. „Komorná instantná opera“ *Lesť rozmyslu* (premiéra v Stanici Žilina Záriečie, 2011) reflektovala rozdelenie ČSR a vznik samostatnej Českej a Slovenskej republiky; opera *66 sezón* podľa rovnomenného filmu Petra Kerekesa (koncertná premiéra v Štátnom divadle Košice, 2012, scénická premiéra v rámci záverečného ceremoniálu EHMK 2013) sprostredkúvala dejiny mesta v rokoch 1936 – 2002 ich prerozprávaním cez obrazy zo života obyvateľov Košíc tráviacich svoj voľný čas na miestnej plavárni; melodráma o jednom bombardovaní pre zbor, herca a trombón *Apolloopera* (premiéra v Slovenskej filharmónii, 2013) tematizovala bombardovanie bratislavskej rafinérie Apollo spojencami 16. júna 1944.

Postoj súčasníka k lokálnej histórii reflektovali aj dve opery Mira Tótha na text Marka Kundláka, ktoré sa od svojho vzniku prezentovali vo viacerých alternatívnych divadelných priestoroch (Stanica Žilina Záriečie, Kasárne Košice, A4 Bratislava a i.). Jednoaktová video opera *Zub za zub* (2013) zobrazuje inváziu cynického mestského človeka (Bratislavčana) do kultúrno-historického priestoru v Banskej Štiavnici (Dom Maximiliana Hella), ústiacu do jeho necitlivého pretvárania. Vo video opere *Oko za oko* (2014) bola téma rozpracovaná o dopad egoistického konania jedinca na komunitu: ústrednou postavou je bývalý profesionálny vojak, teraz bezohľadný manipulatívny podnikateľ, ktorý chce v Humennom založiť zbrojársku fabriku bez ohľadu na škodlivý environmentálny vplyv na jej obyvateľov.

Tento ekokritický rozmer sa stal nosnou ideou aj v nasledujúcich Tóthových dielach: v trilógii oper o tyči, tvorenej site-specific operou *Zázračná masážna tyč* (2013), psychedelicko-inštitucionálnou video operou *Tyč* (2016) a operou *Záhada tyče* (2017), ktorú skladateľ situoval miliardy kilometrov od Zeme, na planétu 134330, kde si ľudstvo postavilo prestupnú stanicu do ďalšej galaxie; aj v *Mužovi v skafandri* (2019), ktorého inscenáciu ukončovali premietané titulky, zahŕňajúce dedikovanie diela planéte Zem. Ústrednou postavou tohto opusu so žánrovým podtitulom „vyhynutý žáner dramatickej opery“ je americký kozmonaut so slovenskými koreňmi Eugen Andrew Cernan (1934 – 2017), účastník vesmírneho programu Apollo a doposiaľ posledný človek, ktorý stál na povrchu Mesiaca. Východiskovou tézou futuristicko-postapokalyptického sujetu sa stala fikcia, že počas Cernanovej misie na Mesiaci postihla Zem globálna katastrofa. Prežilo ju iba niekoľko stoviek ľudí, ktorí opustili zdevastovanú planétu a presídlili sa na Mesiac. O mnoho rokov neskôr sa Cernan rozhodne vydať na cestu ku svojim koreňom.

Inštrumentálna zložka Tóthových opusov pracuje s drsnou zvukovosťou. V trilógii o tyči popri klasických nástrojoch (saxofóny, trombóny, akordeóny a pod.) autor ex-

ponoval aj industriálne zvuky (napríklad vysávač), v *Mužovi v skafandri* pracoval s elektronicky upravovaným timbrom troch pozáun, basovej gitary a mierne rozladeného čembala. Spomedzi slovenských skladateľov vstupuje Miro Tóth zrejme najintenzívnejšie do polemiky na vyššie zmienenú tému, čo ešte možno nazvať operou. V jeho dielach podpísaných týmto druhovým označením absentujú vokálne party, ktoré by sa akokoľvek približovali konvenčným predstavám o opernej interpretácii. Zatiaľ čo vo videoopere *Oko za oko* malo silnú pozíciu hovorené slovo, ktoré sa exponovalo v početných dokrútkach s manipulatívnymi vstupmi podnikateľa či v prebraných šotoch z televíznych správ, tak v trilógii o tyči bol text potlačený do úzadia (postavy medzi sebou komunikovali minimálne, zväčša vo forme neartikulovaných, elektronicky manipulovaných zvukov) a v *Mužovi v skafandri* nebolo slovu rozumieť vôbec: hoci je v partitúre prítomné, artikulácia interpretov bola zámerne nejasná.

Osobnosťou vymykajúcou sa spomedzi analyzovaných autorov operných opusov ako voľbou námetov, tak aj kompozičnou poetikou nadväzujúcou na klasicko-romantické tradície, je Víťazoslav Kubička, jediný predstaviteľ duchovnej opernej tvorby v slovenskom umeleckom prostredí a zároveň náš kvantitatívne najplodnejší operný skladateľ od čias Jána Cikkera. Je autorom trinástich operných opusov prevažne na duchovné témy,<sup>19</sup> z ktorých väčšina bola uvedená v evanjelických chrámoch po celom Slovensku, z nich najúspešnejšou a najoceňovanejšou je *Martin Luther* (2003). Jeho diela sú komponované s ohľadom na širšie publikum. Melodické árie a konsonantné zborové čísla sa striedajú s meditatívnymi plochami, pričom výsledný tvar udrží pozornosť poslucháča umným využívaním princípov kontrastu a gradácie. Vzhľadom na cieľovú skupinu, ktorá je v prípade duchovných kompozícií veľká a vnútorne zomknutá, sa Kubičkove opery dostávajú k väčšiemu počtu adresátov, než sa to darí súčasným operám v kamenných alebo alternatívnych divadlách. Slovanmi českého hudobného kritika Petra Vebera, ide „... o zámerne veľmi prístupné, takmer úžitkové umenie. Na druhej strane, je to nástroj evanjelizácie, ktorý nerezignoval na umelecké ambície.“<sup>20</sup>

Inklináciu ku klasickému hudobnému slovníku a zároveň príklon k tradíciám slovenskej tvorby v zmysle námetu možno demonštrovať aj na opere skladateľa Ľuboša Bernátha a libretistu Tomáša Surého *Margita a Besná*, ktorá bola uvedená pri príležitosti 70. výročia založenia Vysokej školy múzických umení (premiéra v Divadle P. O. Hviezdoslava, 2022). Autori vystavali dej na tradičnom dramaturgickom pôdoryse, pričom použili recitatívy *accompanato* a árie *da capo*, neoklasicisticky ladené zborové čísla (zbor je tu ozvenou i našepkávačom, spoluvinnikom i sudcom), romantické orchestrálne medzihry, aj postromantické dramatické monológy. Túto štruktúru naplnil Bernáth rôznorodými inšpiráciami z tonálnej časti hudobných dejín a modalitou slovenského folklóru. Surého text nevychádza z konkrétneho jazykového prostredia, miešajú sa v ňom archaizmy, slangové slová aj novotvary. Dramaturgická štruktúra účinne rozvíja dejovú zápletku a v závere používa princíp časovej slučky, keď sa dej vracia do okamihu Margitinej smrti, avšak tentoraz vo Váhu končí nielen dievčina, ale aj jej macocha.

Ak sa pokúsime z príkladov opusov uvedených v tejto kapitole abstrahovať spoločné znaky, dospejeme k zisteniu, že väčšina z nich (1) vstupuje do konfrontácie s hudobnodramaturgickými kánonmi klasického operného diela, ktorá často ústi do ich demontáže, persifláže operných klišé či vnášania prvkov absurdity; (2) zriedkakedy

ide len o spievané útvary, takmer všetky vo väčšej či menšej miere využívajú aj hovo-  
rené slovo; (3) pracujú s digitálnymi technológiami, či už v orchestrálnej (samplerová,  
elektronická, digitálne upravovaná hudba) alebo scénickej zložke (videoprojekcie); (4)  
nie sú cieľené na obvyklého operného recipienta. Výnimku z tohto záveru predstavuje  
tvorba Víťazoslava Kubičku, ktorá sa nevzdáva pôdorysu tradičnej opernej dramaturgie  
ani klasického hudobného slovníka ako z vokálneho, tak aj z inštrumentálneho hla-  
diska, a tiež opera Ľuboša Bernátha *Margita a Besná*, siahajúca v literárnej i hudobnej  
zložke do národného kánonu.

## POZNÁMKY

- 1 Najvýznamnejšou z nich je súťaž Dráma, ktorú od roku 2000 vyhlasuje Divadelný ústav Bratislava, zväčša v spolupráci s niektorým/i zo zriaďovaných divadiel.
- 2 Tituly sú radené chronologicky, podľa dátumu uvedenia.
- 3 V tejto kapitole nie sú zaradené opusy skomponované pre detského diváka, tie sú obsahom nasledujúcej kapitoly.
- 4 Štyri roky po Bátorýčke skomponoval Zeljenka druhý operný opus *Posledné dni Veľkej Moravy* na libreto Petra Maťa a Pavla Smolíka, dielo však nebolo uvedené.
- 5 ZELJENKA, Ilja: Slovo autora. In: *Ilja Zeljenka: Bátorýčka*. [Bulletin k inscenácii.] Banská Bystrica: Štátna opera, 1996. Nepaginované.
- 6 Tamtiež.
- 7 MICHALOVÁ, Eva: Zeljenkova operná prvotina. In: *Hudobný život*, roč. 28, 1996, č. 22, s. 6.
- 8 GLOCKOVÁ, Mária: Bátorýčka bez krvstori. In: *Pravda*, roč. 6, č. 252, s. 7, 28. 10. 1996.
- 9 Viac pozri BLAHYNKA, Miloš: Štátna opera Banská Bystrica. In: *Teatro*, roč. 3, 1997, č. 10, s. 7.
- 10 BENEŠ, Juraj – BLAHYNKA, Miloš: Komunikácia s umením prebúdzá zmysel pre skutočnosť. [Rozhovor.] In: *Javisko*, roč. 32, 2000, č. 7 – 8, s. 13.
- 11 Viac v kapitole o opusoch uvedených v alternatívnom divadelnom prostredí.
- 12 Viac k literárno-muzikologickému rozboru diela pozri napríklad LACKOVÁ, Ivana: Hudobný portrét Doriana Graya v opere Ľubice Čekovskej. In: *Slovenská hudba*, roč. 47, 2021, č. 1, s. 12 – 55.
- 13 „Čekovskej kompozícia je spolu s konzervatívne prerozprávaným libretom hutným, kompaktným a remeselne zvládnutým príspevkom do súčasnej hudobnodramatickej spisby.“ Pozri BAYER, Robert: Keď sa milujú muži, ženy sú bezmocné. In: *Hudobný život*, roč. 45, 2013, č. 12, s. 28.
- 14 BLAHYNKA, Miloš: Hudobná výchova a operná dramaturgia. In: VEREŠ, Jozef: *Hudobno-pedagogické interpretácie 6*. Nitra: Pedagogická fakulta UKF v Nitre, 2001, s. 120 – 121.
- 15 Pre analýzu *Rozprávky o šťastnom konci* pozri ORAVEC BALLÁNOVÁ, Viktória: Rozprávka o šťastnom konci. Operná prvotina Petra Zagara. In: *Slovenské divadlo*, roč. 70, 2022, č. 2, s. 158 – 172.
- 16 Viac o tejto téme pozri MOJŽIŠOVÁ, Michaela: *Napísal som maličkú opierku... Premeny komornej opery na Slovensku*. Bratislava: VEDA, 2018, s. 87 – 118.
- 17 Nasledujúca kapitola si vo výpočte opusov nenárokuje na úplnosť, prezentované tituly slúžia ako pars pro toto kompozičných trendov v sledovanom období.
- 18 SEREČINOVÁ, Andrea: Skončila opera v Stoke? In: *Hudobný život*, roč. 34, 2002, č. 2, s. 24.
- 19 *Evanjelium podľa Lukáša, Znovuzrodenie, Martin Luther, Kristov dotyk, Betlehem, Marina Havranová, Šavol, Genesis, Evanjelium podľa Jána, Jakub Kray, Pieseň piesní v čase holokaustu, Kráľovstvo Iesa, Evanjelium podľa Marka*.
- 20 VEBER, Petr: Festival nabídl operu jako užité umění. In: *Hospodářské noviny*, roč. 51, č. 122, s. 11, 25. 6. 2007.

## POUŽITÁ LITERATÚRA

- BAYER, Robert: Keď sa milujú muži, ženy sú bezmocné. In: *Hudobný život*, roč. 45, 2013, č. 12, s. 28.
- BENEŠ, Juraj – BLAHYNKA, Miloš: Komunikácia s umením prebúda zmysel pre skutočnosť. [Rozhovor.] In: *Javisko*, roč. 32, 2000, č. 7 – 8, s. 13 – 15.
- BLAHYNKA, Miloš: Hudobná výchova a operná dramaturgia. In: VEREŠ, Jozef: *Hudobno-pedagogické interpretácie 6*. Nitra: Pedagogická fakulta UKF v Nitre, 2001, s. 116 – 121. ISBN 80-8850-471-7.
- BLAHYNKA, Miloš: Štátna opera Banská Bystrica. In: *Teatro*, roč. 3, 1997, č. 10, s. 7.
- GLOCKOVÁ, Mária: Bátorýčka bez krvstvy. In: *Pravda*, roč. 6, č. 252, s. 7, 28. 10. 1996.
- LACKOVÁ, Ivana: Hudobný portrét Doriany Grayovej v opere Ľubice Čekovskej. In: *Slovenská hudba*, roč. 47, 2021, č. 1, s. 12 – 55.
- MICHALOVÁ, Eva: Zeljenkova operná prvotina. In: *Hudobný život*, roč. 28, 1996, č. 22, s. 6.
- MOJŽIŠOVÁ, Michaela: *Napísal som maličkú operku... Premeny komornej opery na Slovensku*. Bratislava: VEDA, 2018, 131 s. ISBN 978-80-224-1704-4.
- ORAVEC BALLÁNOVÁ, Viktória: Rozprávka o šťastnom konci. Operná prvotina Petra Zagara. In: *Slovenské divadlo*, roč. 70, 2022, č. 2, s. 158 – 172.
- SEREČINOVÁ, Andrea: Skončila opera v Stoke? In: *Hudobný život*, roč. 34, 2002, č. 2, s. 24.
- VEBER, Petr: Festival nabídl operu jako užité umění. In: *Hospodářské noviny*, roč. 51, č. 122, s. 11, 25. 6. 2007.
- ZELJENKA, Ilja: Slovo autora. In: *Ilja Zeljenka: Bátorýčka*. [Bulletin k inscenácii.] Banská Bystrica: Štátna opera, 1996. Nepaginované.

Štúdia je výstupom projektu VEGA č. 2/011/23 Poetika absurdity, nonsensu a paradoxu v súčasnom divadle, predneseným na vedeckom sympóziu s medzinárodnou účasťou *Konvergenzie a divergenzie umení*, konanom na Katedre hudby Pedagogickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre v dňoch 22. – 24. novembra 2023 a podporenom Fondom na podporu umenia (zml. č. 23-710-01845).

## SUMMARY

Convergences and Divergences in the 21<sup>st</sup> Century Slovak Opera

*The study provides a structured look at original operatic works by Slovak composers that were performed in the post-1989 changed cultural and political conditions, with an accent on the situation in the new millennium. The author focuses on the issue from the point of view of the authors' poetics, genres, topic, linguistic and dramaturgical aspects of the literary component or target audience groups. She reflects on the extent to which the works composed in the period reflected in the study develop the traditions of Slovak opera of the previous decades and to what extent they move away from them. For quite a few of them, the question arises whether they can be described as opera at all; this topic, which has been resonating in the international opera-theatre discourse for several decades, has become relevant in the Slovak cultural context in this period as well.*

**Keywords:** Slovak opera; 21<sup>st</sup> century; opera theatres; alternative theatre scene; opera for children