

Hudobné kontexty románu Thomasa Manna *Doktor Faustus* a jeho reflexia v slovenskom hudobnom prostredí

Tatiana Pirníková; tatiana.pirnikova@unipo.sk

Abstrakt: Známy román Thomasa Manna *Doktor Faustus* je situovaný do spoločenského a umeleckého prostredia prvej polovice 20. storočia. Sústreďuje sa ťažiskovo na špecifikum vývoja hudobného média. Inšpiruje dodnes k bohatej reflexii. Autorka sa v štúdiu usiluje sumarizovať, porovnať a bližšie špecifikovať názory slovenských hudobných teoretikov, estetikov a skladateľov. Jedným z prvých, kto na Slovensku publikačne predstavil podstatu románu Thomasa Manna, ako sa javil v zrkadle doby, bol Ján Albrecht. Rudolf Brejka sa usiloval sústrediť na opísanie podstaty umeleckého stvárnenia prezentovaného problému. Upozornil na skutočnosť, že 12-tónová technika má v diele iný význam ako v myslení a diele Schönberga. Vladimír Fulka sa venoval sumarizácii výskytu citácií a vplyvu Adornových textov na dikciu pasáží v románe, súvisiacich s hudobnou problematikou. Vladimír Godár prispel do diskusie o význame a obsahu románu podrobnou sumarizáciou všetkých básnických inšpirácií, ktoré románový hrdina - hudobný skladateľ Adrián Leverkün vo svojej fiktívnej tvorbe využil a ktoré boli inými skladateľmi reálne zhudobnené. A napokon, Juraj Hatrík prezentoval syntagmatizáciu symboliky zla v kantáte Alfreda Schnittkeho, priamo nadväzujúcej na Mannove opisy fiktívnych diel. Zároveň upozornil na súvislosti románu *Doktor Faustus* Thomasa Manna vo vzťahu k ďalšiemu dielu nemeckého autora – románu Hermanna Hesseho *Hra so sklenenými perlami*. V závere autorka uvažuje o kultúrnej a spoločensko-politickej klíme a dispozíciách komponovanej hudby na Slovensku, vďaka ktorým sa kompozičné princípy druhej viedenskej školy naplno nepresadili.

Kľúčové slová: analýza, interpretácia, kompozičný proces, technika montáže

Abstract: A well-known novel *Doctor Faustus* written by Thomas Mann is situated in social and artistic environment of first half of the 20th century. It primarily concentrates on the particularity of the development of musical medium and inspires to rich reflections. The author of the paper tries to summarize, compare and closely specify opinions of Slovak music theorists, aestheticians and composers. One of first thinkers who introduced the nature of Mann's novel as mirrored by its era was Ján Albrecht. Rudolf Brejka aimed to concentrate on description of the essence of artistic portrayal of presented problem. He drew attention to the fact that twelve-tone technique in this work of art is different from thinking and work of Schönberg. Vladimír Fulka dealt with a summarization of frequency of quotes and influence of Adorno's texts on the diction of passages in the novel connected with problems of music. Vladimír Godár contributed to discussion about importance and contents of the novel by a detailed summary of all poetic inspirations which were used in the fictitious work of protagonist of the novel – composer Adrian Leverkün – and were really set to music by other composers. Last but not least, Juraj Hatrík presented syntagmatisation of symbolic of evil in Alfred Schnittke's cantata, directly related to Mann's description of fictitious works. At the same time he pointed out connections of Thomas Mann's *Doctor Faustus* in relation to another work of a German author – novel *The Glass Bead Game* by Hermann Hesse. In the last part the author thinks about cultural and social-political climate and dispositions of composed music in Slovakia thanks to which composition principles of Second Viennese School have not been fully expressed.

Keywords: analysis, interpretation, compositional process, installation.

Literárne dielo nemeckého spisovateľa Thomasa Manna budí dodnes analytický záujem nielen literárnych vedcov a historikov, zároveň však aj teológov, filozofov, estetikov, či hudobníkov. V súvislosti s jeho románovou a esejistickou tvorbou dáva Miloslav Szabó (2006, s. 284) do pozornosti myšlienku o

prítomnosti vertikálnej časovej osi v jeho diele, na ktorú upozornil egyptológ Ján Asmann, v rámci ktorej spisovateľ dokázal krížiť synchronnú prítomnosť so zmysluplnými prienikmi do minulosti, prinášajúc tak hlbšiu a komplexnejšiu analýzu kultúrnej pamäte. Široký filozofický a estetický rámec tém, ktoré Mann literárne spracoval, ho prezentoval najskôr ako nositeľa nemeckej romantickej meštiackej tradície (záujem o mýtus, archaické javy, princíp vôle, krásu, fantáziu, dekadenciu...), využívajúceho referenčné zdroje od Nietzscheho, Wagnera, Schopenhauera. Vývojom spoločenských udalostí sa spisovateľ postupne pretransformoval predovšetkým na otvoreného odporcu nacizmu a kritika intelektuálnych zdrojov nemeckého fašizmu. Svoje postoje a presvedčenie vyjadril ťažiskovo v románe *Doktor Faustus* (1947) a zároveň rozvíjal vo filozofických esejách a dodatkoch, napríklad *Nemecko a Nemci* (1945), *Filozofia Nietzscheho a naša skúsenosť* (1947), *Vznik doktora Faustusa* (1949).

Románový príbeh nemeckého hudobného skladateľa Adriana Leverküna je prerozprávajú jeho priateľom, stredoškolským učiteľom Serenusom Zeitblomom. Ožíva v ňom jeden z najsilnejších mýtov, ktorý má v kultúrnej tradícii Európy bohatú históriu. Dielo vzniklo, nie náhodne, v období druhej svetovej vojny, v pohnutých časoch vrcholiacej krízy humanizmu a princípov zachovania ľudskej dôstojnosti. Jeho autor, laureát Nobelovej ceny za literatúru z roku 1929, ho písal v období rokov 1943-46 v americkom exile. Vyjadril ním predovšetkým hlboké ľudské presvedčenie o zhubnosti myšlienky o nadradenosti germánskej rasy i predurčení národa vládnúť iným a ovplyvňovať mieru opodstatnenosti takejto existencie. Legenda o Faustovi, ktorý upíše svoju dušu diablovej, aby sa mu dostalo vlastnej spokojnosti, úspechu a slávy, siaha už do stredoveku, pričom v novodobých kultúrnych dejinách ju prezentuje viacero originálnych autorských prevedení. Jedným z najúspešnejších je veršovaná dramatická podoba Fausta, ktorej autorom je Johann Wolfgang Goethe. Hlavný hrdina v nej zapredáva svoju dušu diablovej, aby mohol ako učenec dosiahnuť úspech a zároveň naplno užívať pôžitky svetského života. Boj o jeho dušu je zložitý a ťažký. Diabol je u Goetheho súčasťou sily, ktorá síce pácha zlo, ale napomáha tým nepriamo dobru, lebo ho analyzuje a vytvára tak priestor pre možnosť záchrany.¹ Mannova predstava Fausta je iná, s chladným výsmechom a iróniou dovedie duševnou chorobou poznačeného Leverküna do šialenstva a totálneho zlyhania.² Thomas Mann sa rozhodol svoj príbeh o doktorovi Faustovi situovať do spoločenského a umeleckého prostredia prvej polovice 20. storočia, pričom krízu myslenia a cítenia prezentoval prostredníctvom podrobného líčenia vývoja osobitého hudobného štýlu skladateľa. Bol presvedčený o tom, že „*Faust, tento symbol nemeckej duše, musel mať hudobné nadanie*“³ (Mann 2006, s. 227). Ako dôvod uvádzal nereálnosť, vášnivosť, abstraktnosť a mystickosť, vlastnosti, ktoré považoval za príznačné pre hudbu a súčasne prítomné v povahe nemeckého národa (Mann 2006, s. 227). V úvahe o špecifikách nemeckého múzického prejavu hovoril Mann o kladení dôrazu „...*na abstraktné a spirituálne hudobné aspekty než na spevnosť a filantropiu*“ (Mann 2006, s. 228). Líčením vývoja hudobnej reči románového hrdinu skladateľa Leverküna využil inšpiráciu kompozičnými postupmi Arnolda Schönberga.

Skutočnosť literárneho spracovania priamych hudobných súvislostí predstavovala pre hudobných skladateľov, teoretikov či estetikov výzvu, ktorá ponúka ešte aj dnes aktuálny priestor pre interpretáciu. Množstvo sumarizačných hodnotení a myšlienkových odkazov, inšpiratívnych úvah a podnetov je možné

¹ Hudobné stvárnenie uskutočnil geniálnym spôsobom Gustav Mahler v Tretej symfónii, v poslednej časti, kde je zhudobnená záverečná scéna z Fausta.

² Týmto poňatím korešponduje Mann podstatne viac s Dostojevským a jeho deštruktívnym zobrazením „diela“ Mefista v románe Bratia Karamazovci ako s Goethem.

³ Citát je z eseje Thomasa Manna *Nemecko a Nemci* (1945), ktorú predniesol v Kongresovej knižnici vo Washingtone 6.6.1945 (podujatie k jeho 70. narodeninám).

nájsť aj v prostredí hudobnej komunity na Slovensku. Pokúsim sa ich globálne zrekapitulovať a vyhodnotiť.

Jedným z prvých, kto na Slovensku publikačne predstavil podstatu románu Thomasa Manna, ako sa javil v zrkadle doby, ktorú prezentoval, bol Ján Albrecht. Vo svojich estetických esejách z 80. a 90. rokov minulého storočia⁴ konštatoval, že Mannovi išlo o porovnanie iracionálneho poriadku, ktorý dejinným vývinom nastal v umení, s iracionálnym poriadkom spoločenskej moci (Albrecht 1999, s. 373). Pripomenul, že na vyjadrenie situácie hudobnej tvorby v prvej polovici 20. storočia sú v románe použité myšlienky a názory hudobného teoretika a publicistu Theodora Wiesengrunda Adorna, predovšetkým z práce *Philosophie der neuen Musik*,⁵ ktorej rukopis mal Mann v čase písania diela k dispozícii.⁶ Upozornil na konkrétny jeho termín – „*kánon zakázaného*“, ktorý Adorno použil v článku *O tradícii*, pričom pod ním chápal „*súbor postupov, ktorým sa skladateľ musí vyhýbať, aby sa nestal epigónom*“ (Albrecht 1971, s. 296) a ktorý bol v románe v tomto kontexte využívaný.⁷ Jeho genézu Albrecht vysvetlil vývojom európskej hudby, ktorý permanentnou snahou o zdôraznenie svojej nezávislosti dospel ku kríze, smeroval k negácii minulosti a vyhýbaniu sa postupom, ktoré s ňou korešpondovali. „*Tradícia sa stala obávanou a nebezpečnou, hudba sa jej musela vyhýbať i napriek tomu že jej za veľa vďačila*“ (Albrecht s. 296).⁸ V ponímaní podstaty Leverkühnovho postoja k hudobnému umeniu je Albrechtov opis v esejách stručný. Podstatu problematiky autor zjednodušuje, keď uvádza, že „*Mann pokladal syntetizáciu modernej hudby s folklórnymi a klasickými elementmi iba za zdanlivé riešenie, neposkytujúce hudbe také východisko, aké by jej mohlo zabezpečiť budúcnosť, keďže skladatelia s touto orientáciou sa skrývajú za cudzím štýlovým rúchom*“. Svoj vlastný umelecký postoj Albrecht jasne deklaroval ako zviazaný pevne s tradíciou, čím sa čiastočne vyhýbal dostatočne komplexnému pomenovaniu jednak podstaty hudobného problému, prezentovaného v románe a zároveň reálneho vývoja hudobnej reči v druhej polovici 20. storočia.

Hudobný teoretik a estetik Rudolf Brejka sa opisom faustovskej problematiky prezentovanej v románe Thomasa Manna zaoberal v samostatnej podkapitole odborných textov z hudobnej estetiky (Brejka 1999). V opise zobrazeného umeleckého problému bol výstižnejší. Pripomenul skutočnosť, že samotný Schönberg vyslovil nesúhlas s pripísaním autorstva objavu 12-tónovej techniky románovému hrdinovi A. Leverkühnovi bez toho, aby bolo v texte spomenuté, kto je jej skutočným autorom. Skonštatoval, že „*skutočným dôvodom jeho výčitky bolo to, že podstata 12-tónovej techniky bola v románe vysvetľovaná úplne inak, než ju*

⁴ Hudba ako zrkadlo doby (1989), Arnold Schönberg – tradícia a revolúcia (1991), Svet hudby v zrkadle románu Doktor Faustus Thomasa Manna (1994). Eseje sú zároveň publikované v knihe *Človek a umenie* (1999).

⁵ Spomínaná práca vyšla tlačenou v roku 1947.

⁶ V tomto konštatovaní je Albrecht nepresný, sám Thomas Mann uvádza aj iné vplyvy, napríklad Schönbergovu „*Harmonielehre*“ (Godár 2014, s. 36).

⁷ V tejto súvislosti je potrebné spomenúť, že intenzívnu komunikáciu medzi Mannom a Adornom potvrdzuje aj bohatá korešpondencia, ktorá prebiehala jednak v čase písania románu, trvala však až do Mannovej smrti (do r. 1955) (Adorno 1933). Knižne bola vydaná v r. 2003. In: ADORNO, Theodor W. 2003. *Briefwechsel 1943-1955*. Frankfurt : Fischer Taschenbuch, ISBN 3-596-15839-7.

⁸ Albrechtova zmienka o kríze je stručná, neanalyzuje bližšie jej pôvod, dosah a dôsledky. Pre bližšie pochopenie jej podstaty sa ponúka analytická sonda do podstaty krízy modernizmu, ktorú aktuálne podáva cez skúsenosť s dvoma podobami (fázami) modernosti filozof V. Bělohradský v knihe *Společnost nevolnosti*, 12. esej „*Prozaické problémy. Mezi první a druhou moderností*“ (Bělohradský 2007, s. 153-161). Prvú modernosť charakterizuje prítomnosťou obrovskej mystifikácie, diskurzívnej mašinerie, funkcionári modernej pastierskej moci, ktorými sa stávajú vychovávateľia, učiteľia, básnici, psychiatri, intelektuálni ideológovia. Hovorí o formule „*rastu*“ prenesenej do duchovnej oblasti, o komunikačnej hojnosti, ktorá plodí pokrytectvo a mystifikáciu, o kazateľskej „*mafii*“. Mizne vyšší princíp, dostavuje sa voluntarizmus morálky, cynizmus, seba produkcia. Vo vzťahu k druhej fáze moderny – postmoderne - avizuje ľahostajnosť k miznutiu metafor, ktoré niekedy dávali zmysel všetkým dejom, konštatuje koniec veľkých „*příbehov*“, „*zamatovú diktatúru*“ bavičstva, dysneylandizáciu. Hovorí o vytváraní skládok odpadu z prvej modernosti, o vyhasínaní zmyslu. So skepsou konštatuje, že druhá moderna nevytvára žiadnu štruktúru, žiaden veľký príbeh, ktorý by v sebe mal zdelenie, poslanie. V popredí je násilie, častí vystupujú reakčne proti celku, chýba vertikála, okolo ktorej by boli veci usporiadané. (In: Bělohradský, 2007, s153-161).

chápál on“ (Brejka 1999, s. 61). Informáciu o nedorozumení oboch umelcov dokladuje napríklad skutočnosť, že Mann Schönbergovi vyhovel a dodatok napísal: „Není snad zbytečné, upozorním-li čtenáře, že skladatelský princip, o němž pojednává kapitola XXII., nazývaný technika dvanáctitónová, nebo řadová, je ve skutečnosti duchovným vlastnictvím současného skladatele a teoretika Arnolda Schönberga a že jsem jej v určité ideové souvislosti přenesl na volně vymyšlenou skladatelskou osobnost, na tragického hrdinu svého románu. Vůbec jsou hudebně teoretické partie knihy mnohou jednotlivostí zavázány Schönbergově nauce o hudební harmonii“ (Mann 1961, s. 606). Zároveň však pridal komentár vo svojej knihe, „románe románu“ o tom, ako písal Fausta,⁹ ktorým argumentoval svoju pôvodnú motiváciu Schönberga ako autora metódy neuvádzať: „...Schönbergova myšlenka a mé osobité podání této koncepce se rozcházejí natolik, že nehledě na nestylovost, zdálo se mi téměř urážlivé uvést v textu jeho jméno“ (Mann 1962, s. 29). Za odpoveď Schönberga je možné považovať list, ktorý adresoval Mannovi v januári 1950 (Schönberg 1991, s. 8). Navrhuje v ňom neutrálnosť: „Uspokojme sa s tímto přímerím, uznímerili ste má“. Brejka v tejto súvislosti konštatuje, že v románe je nastolenie 12-tónovej techniky „...skôr reakciou na tvorivú sterilitu epochy. Je reakciou na starý falošný subjektívizmus a expresívne výlevy, ktoré už vôbec nie sú primerané tragike súčasného sveta. Pakt s diablom je negatívnu garanciou toho, že sterilita sa mohla pozitívne premeniť na objektivitu a chlad 12-tónovej konštrukcie. V nej nadobúda zúfalstvo formu odcudzenia, útočisko v ladovej čistote formálneho, v prísnosti kalkulu, v abstraktnej numerickej ezoterike“ (Brejka 1999, s. 62). Prikláňa sa tak k názoru, že opisovaná kompozičná metóda má v románe iný význam ako v myslení a diele Arnolda Schönberga. Dodáva, že toto všetko bolo Schönbergovej osobnosti úplne cudzie, záležalo mu na informačnej funkcii umenia a jeho výraze. Poznáva, že v dialógu Adriana s diablom je citeľný Adornov tieň. Konštatuje zároveň Adornovo aspoň čiastočné precitnutie, keď upozorňuje na jeho štúdiu s názvom „Starnutie novej hudby“, napísanú o niekoľko rokov neskôr, v ktorej avantgarde už vyčíta, že nevyčerpala svoj revolučný potenciál a namiesto toho že premenila zvukový materiál na fetiš.¹⁰ Z hľadiska analýzy povojnového vývoja hudby je dôležitým Brejkovo konštatovanie, že v Mannovom diele boli predpovedané niektoré znaky povojnovej avantgardy. Úsilie samotného Schönberga bráni v tom, že pôsobil konštruktívne na novú generáciu, prezentovanú predovšetkým v rámci Darmstadtských kurzov: „...jeho kazateľská, mesianistická, prorocká prirodzenosť nesporne pôsobila silne anachronicky v hudobnom svete, ktorý inklinoval k vyzdvihovaniu kombinatorickej hry, v záujme úplného odpútania sa od povinnej expresivity a zrozumiteľnosti.“ Cenným je zároveň Brejkovo konštatovanie o hlbokom ukotvení diela Schönberga v hudobnej tradícii, smerujúc však už k iracionalite avantgardy, ktorá pestovala kult čísla, fetišizáciu zvukového materiálu, deštrukciu hudobného jazyka. Postoj darmstadtkej avantgardy Brejka už vyhodnocuje ako radikálne iracionálny.

Hudobný teoretik Vladimír Fulka sa venoval vo svojich štúdiách sumarizácii výskytu citácií a vplyvu Adornových textov na dikciu pasáží, súvisiacich s hudobnou problematikou (2013, s. 136-147). Zároveň sa usiloval špecifikovať povahu hudobného faustovstva v románe Thomasa Manna, ktoré v spisovateľovej literárnej fantázii evokovalo čítanie Adornových filozofických i hudobno-teoretických spisov (2011, s. 255-265). Poukázal na skutočnosť osobných konzultácií Manna s Arnoldom Schönbergom a na využitie opisu jeho novej kompozičnej techniky: „... v mannovskej literárnej fikcii je Leverkūn na dodekafóniu osudovo predurčený svojím nemeckým historicko-kultúrnym zázemím, ale aj svojimi pôvodnými teologickými štúdiami. Dodekafónia je v Mannovom literárnom chápaní bytostne 'nemecký fenomén', spojený so stredovekou mystikou, ezoterikou a astrologiou“ (Fulka 2011, s. 259). Upozornil zároveň na prítomnosť „faustov malého formátu“, intelektuálov, vzdelaných

⁹ Ide o dielo *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* (1949). V slovenskom preklade vyšlo v roku 1958 pod názvom *Vznik doktora Faustusa. Román románu* – v rámci zbierky esejí *Spisovatel s společností*. V českém preklade potom v r. 1962 pod názvom *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu* (Mann 1962).

¹⁰ Analýza Adornových hudobno-estetických názorov a postojov stojí dodnes v centre vedeckého bádania. Na jedno z významných podujatí, hudobno-vedeckú konferenciu vo Frankfurte, konanú k 100. výročiu narodenia autora upozorňuje Fahlbusch Markus (2003, s. 42).

v oblasti umenia, dejín filozofie, hudby, s ktorými sa Leverkün stretával a ktorí v románovom príbehu napomáhali k vytvoreniu klímy duchovnej odľudštenosti. Skutočnosť, že sa Fulka vo svojich štúdiách ťažiskovo zamerával na mapovanie tradície reflexie tejto problematiky iba v nemeckom prostredí, znamená istú parciálnosť analytického pohľadu, aj napriek dostatočne podrobnému líčeniu analytických kontextov. Autorov postoj je objektivizujúci, uprednostňuje sústredenie sa na detailný opis vplyvov na dielo a literárnych odkazov, pred ambíciou vlastného hodnotenia problematiky.

Hudobný skladateľ Vladimír Godár prispel do diskusie o význame a obsahu Mannovho románu podrobnou sumarizáciou všetkých básnických inšpirácií, ktoré románový hrdina - hudobný skladateľ Adrián Leverkün vo svojej fiktívnej tvorbe využil a ktoré boli inými skladateľmi reálne zhudobnené. Predmetom jeho štúdie teda nie je charakteristika fiktívneho skladateľa, ale úvaha o fiktívnej tvorbe, ktorej autorský opis, ako sa Godár domnieva „*poskytuje obraz Mannovho chápania krízy hudby, kultúry a spoločnosti*“ (Godár 2014, s. 37). Súčasťou jeho uvažovania bolo porovnanie fiktívneho skladateľského diela s dobovým stavom tvorby. Upozornil tak na ranné skladby prešporského rodáka Ernö Dohnányiho, ktorý bol od Leverküna o osem rokov starší, na komornú tvorbu Bélu Bartóka v čase štúdia na prešporskom gymnáziu a napokon i na rannú piesňovú tvorbu Leverkünovho súčasníka, Alexandra Albrechta. Spochybnil tradované názory o smerovaní fiktívnej tvorby románového skladateľa prevažne k odkazom na hudbu Schönberga. Menoval ďalšie významové kontexty - s tvorbou G. Mahlera, B. Bartóka, I. Stravinského, C. Debussyho, A. Berga a ďalších. Pripomenul Mannovo tvrdenie,¹¹ ktoré spisovateľ uverejnil v práci o vzniku románu, ktorým poprel totožnosť pripísať jeho idey a fiktívne kompozičné postupy konkrétnej reálnej osobe (Godár 2014, s. 52). Dôležitým z hľadiska pomenovania spôsobu Mannovho uchopenia hudobného problému, je konštatovanie Godára, že spisovateľova autorská montáž „*odhaľuje jeho pohľad na dejiny európskej kultúry*“ (2014, s. 53). Zároveň zdôraznil, že nie je dôvod domnievať sa, že by Mann veril v Adornovu dichotómiu Schönberg a Stravinskij.¹² „*Leverkün je autorská montáž, podobne ako sú autorskou montážou aj Leverkünove kompozície*“ (Godár 2014, s. 52). Godárov výpočet hudobných inšpirácií a kontextov, ktoré je v súvislosti s dielom románového skladateľa nájst', je skutočne impozantný. Prezentuje autora ako pedantného archivára, nie však ako tvorcu, ktorého osobitý postoj k tejto problematike by bol určite zaujímavý a hodnotný.

Hudobný skladateľ Juraj Hatrík deklaroval svoj záujem o faustovskú problematiku viackrát realizovaným semestrálnym projektom hudobnej analýzy pre študentov VŠMU.¹³ Špecifikum jednotlivých hudobných stvárnení modeloval na príkladoch z hudby, korešpondujúcich s témou faustovstva. Venoval sa analýze úryvkov z *Faustovskej symfónie* a z *Mefistofelovských valčíkov* Franza Liszta, usiloval o prienik do podstaty záverečného výjavu z 8. symfónie „*Tisícov*“ Gustava Mahlera, v ktorom je zhudobnená záverečná scéna z 2. dielu Goetheho Fausta a poukazoval na autorský posun v umeleckom stvárnení zhubnosti zla v kantáte ruského skladateľa Alfreda Schnittkeho *Seid nüchtern und wachet!*,¹⁴ priamo nadväzujúcej na Mannove opisy fiktívnych diel Leverküna.¹⁵ Hatrík sa faustovskej problematike venoval aj publikačne, v rámci medzinárodnej konferencie v Prešove na tému „*Zlo v kontexte súčasných socio-kultúrnych premien*“, kde prezentoval syntagmatizáciu symboliky zla v spomínanej kantáte Alfreda Schnittkeho vo vzťahu k tradícii

¹¹ Mann ho uverejnil v práci *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* (1949).

¹² Tento Godárov postoj podstatne zreteľnejšie vykresľuje (na rozdiel od interpretácie Albrechta a Fulku) skutočnosť, že Mannovo preberanie názorov od Adorna nebolo pasívne a nekritické.

¹³ Jeho prvú podobu som v 90. rokoch ako študentka odboru Teória hudby absolvovala aj ja.

¹⁴ Buďte triezvi a bdíte!

¹⁵ Na skutočnosť, že sa Schnittkemu podarilo touto a ďalšími skladbami uskutočniť umeleckú realizáciu fiktívnej hudby, opísanej v Mannovom románe v podrobnejších súvislostiach, upozorňuje vo svojom texte aj V. Godár.

zaužívanej symbolizácie tohto fenoménu. Zmienil sa v ňom o citáciách a parafrázach filozofa Friedricha Nietzscheho, ktoré Thomas Mann v románe využíval vždy v konkrétnom kontexte, v prejavoch deštrukcie, zapríčiňovanej vplyvmi Mefista (Antikrista). Pripomenul tak Mannov zásadný postoj, ktorým sa dištancoval od chorobného, dekadentného a nihilistického negovania dedičstva humanizmu, ktorým bola nemecká idealistická filozofia konca 19. storočia presýtená. Vo vzťahu k hudbe A. Schnittkeho Hatrík konštatoval silné ovplyvnenie Mannom, konkrétne jeho výkladom polyštýlovosti a symbolického využitia hudobných prostriedkov. Schnittke inšpiráciu využil už vo svojej Prvej symfónii, kedy disonanciou vyjadril všetko „*vysoké, vážne, vznešené, duchovné*“ (Hatrík 2007, s. 142) a svetu pekla prisúdil „*harmonické a tonálne*“. Hatrík tento jeho počin považuje za hlboký zásah do tradičnej paradigmy. Vo vzťahu ku kantáte skonštatoval, že Schnittke, pokračujúc v tomto postupe, „*postavil na hlavu už spomínaný tradičný prístup ku 'zlu v hudbe' a postupuje v súlade s Mannovou víziou*“ (Hatrík 2007, s. 144). Konkretizoval Schnittkeho postup, kedy zásadu uplatnenia 12-tónového radu realizuje princípom „*kestry, konštruovanej ako tradičný kvartokvintový krub 'na druhú'*“, kedy je tá istá postupnosť kombinovaná s realizáciou o tritonus vyššie. (Hatrík 2007, s. 144). Pri realizácii dodekafonickej postupnosti je u Schnittkeho uplatnená postupnosť, ktorá je typická pre tonálnu hudbu. Neuralgickým je tritonus – interval, ktorý je v dejinách hudby už od stredoveku zapísaný ako „*diabolus in musica*“. Schnittke ho využíva ako prostriedok na balansovanie medzi tonalitou a atonalitou. Hatrík tento kompozičný postup opísal takto: „*...už na začiatku diela počujeme tento dvanásťtónový, atonálny, nabor stúpajúci sled, ktorý potom v slávnom 'diabolskom' Tangu mení svoju melodickú, a harmonickú i metroritmickú charakteristiku a stáva sa tonálnou, osúchanou tanečnou floskulou, cez ktorú diabolský duch líči hrozný Faustov koniec*“ (Hatrík 2007, s. 144). Odhalením skutočného zámeru Schnittkeho kompozičnej práce Hatrík svojou analýzou prispel k negovaniu dlho tradovaných interpretačných výkladov, ktoré považovali toto *Tango* - „*in g⁴⁶*“ len za akýsi úlet či kompozičný rozmar skladateľa. Zdôraznil, že dômyselnosť Schnittkeho kompozície vyplýva zo skutočnosti, že *Tango*, prezentujúce schému, klíšé, banalitu, je postavené na tom istom materiáli, ako ostatný materiál v tejto skladbe prezentujúci systémovú dokonalosť, konštrukčnú presnosť.

V inej súvislosti, v rámci ďalšej publikovanej štúdie, zameranej na kritiku spôsobu súčasného myslenia a výskumu v oblasti humanitných odborov,¹⁷ upozornil Juraj Hatrík na súvislosti románu Doktor Faustus Thomasa Manna vo vzťahu k ďalšiemu dielu nemeckého autora – románu Hermanna Hesseho „*Hra so sklenenými perlamí*“. Vyhodnotil špecifikum odkazu oboch diel: „*Obe tieto veľdiela stavajú do cesty smrteľným kľčom civilizácie, úpadku, ba zániku mravov a umenia – práve hudbu! Thomas Mann v „čiernej“ vízi (a mági) svojho geniálneho, ale diabloveho zapredaného skladateľa Adriana Leverkühna – Hermann Hesse v čistej, „bielej“ postave hudobníka, filozofa a pedagóga, magistra ľudí Jozefa Knechta, dobrého človeka, pokorného služobníka, ktorého duša v okamihu jeho smrti v studených vodách alpského jazera určite odletela rovno do neba...*“. Hlavný hrdina románového príbehu sa rozhodne rezignovať na ponuku istoty, pohodlia a úspechu, ktorú mu neomylná usporiadanosť sveta fiktívnej krajiny „Kastánie“, ponúka. Zmienkou o hudobnej kráse, ktorá dokáže byť dokonalosťou samou, avšak v ľudskom živote sa naplno uskutočniť nedá, Hatrík upozornil na vlastnosť hudobného organizmu, v ktorého povahe je táto možnosť dokonalého abstraktného usporiadania skutočne prítomná. Stáva sa však nefunkčou, ak nenachádza priamy, živý odkaz k ľudskej skúsenosti, k možnosti jej duchovného rozmeru.

¹⁶ Akord g mol je chápaný ako symbol smrti, zániku, v Mannovi je spomínané „vysoké g“ vo violončele.

¹⁷ Štúdia prezentovaná v rámci vedeckej konferencie *Estetické myslenie na Slovensku v rokoch 1890-1949 v kontexte európskej a stredo-európskej estetiky*, konanej v roku 2012 na FF PU v Prešove. Vybrané časti textu boli súčasne publikované v odbornom periodiku *Hudobný život* (Hatrík 2013, s. 20-23).

Z jednotlivých kapitol románu Doktor Faustus, ktoré sa hudby ťažiskovo dotýkajú, patrí prednostné postavenie 25. kapitole. Všetci spomenutí slovenskí autori sa jej síce dotýkajú, sústredenú a podrobnú analýzu však žiaden neponúka. V spomínanej kapitole autor Thomas Mann líči stretnutie Fausta s Mefistom. Výnimočnosť tohto stretnutia je v origináli románu odlišená starobyľou nemčinou.¹⁸ Diabol, ktorý prekvapuje detailným znalectvom problematiky krízy hudobnej tvorby, ponúka Leverkünü budúcnosť veľkého avantgardného skladateľa. Podmienkou je zrieknutie sa osobných vzťahov, vylúčenie lásky, ľudskej blízkosti. Dialóg, ktorý je v skutočnosti monológom, rozhovorom skladateľa s vlastným alter egom, predstavuje bravúrnú analýzu filozofických textov i teologických východísk, zameraných na poznanie koreňov zla a na pohnutý osud nemeckého národa, ktorý vyvrcholil fašizmom. Sám Thomas Mann bol, ako som už v úvode štúdie naznačila, ovplyvnený myšlienkami A. Schopenhauera, R. Wagnera, F. Nietzscheho, ktorých považoval za dedičov nemeckého humanizmu, pokračovateľov diela Lessinga a Goetheho, obdivovateľom filozofie nadčloveka. Bol spisovateľom oslavovaným ako „praeceptor Germanie“ (Fischer 1961). Jeho status v súčasnosti komentoval napríklad americký publicista David P. Goldman: „*Dodnes sa v Nemecku považuje za škandál, že Thomas Mann, najväčší nemecký spisovateľ 20. storočia, vítal prichádzajúcu vojnu v stave extázy.*¹⁹ *Pri vyhlásení vojny bolo jeho 'srdce v plameňoch' a 'jasalo z kolapsu nenávideného sveta mieru, zapáchajúceho korupciou buržoázno-merkantilistickej civilizácie s jej nepriateľstvom k hrdinstvu a genialite'. Thomas Mann oslavoval 'nevyhnutnú a misionársku rolu' Nemecka a kládol do protikladu západnú 'Civilisation' a nemeckú 'Kultur'*“ (Goldman 2014, s. 50). Bola to teda cesta zásadnej premeny, ktorú spisovateľ demonštroval na vrchole svojich síl románom, ktorého hrdina mu bol, ako to v spomienkach vyjadril, nadmieru blízky. Jeho naviazanosť na románového hrdinu konštatuje aj marxistický filozof a estetik Ernst Fischer, autor štúdie k vydaniu Fausta v roku 1954 (Frankfurt)²⁰: „*Tak, ako bolo v samotnom Shakespeareovi niečo z Richarda III., niečo z Macbetha – preto ich dokázal presvedčivo vytvoriť, tak bolo aj v Mannovi veľa z Leverkühna...*“ Z ďalších zdrojov, ku ktorým sa hlásil samotný Mann, je zaujímavou napríklad spriaznenosť s myšlienkami Jamesa Joycea, ktorú prejavuje predovšetkým v pohľade na skutočnosť, v „polyfónii“ tém, v rozklade „príbehu“. Fischer upozorňuje aj na inšpiráciu majstrovským dielom Stevensona „*Dr. Jekyll a Mr. Hyde*“, o rozštiepenosti ľudského vedomia. Samotnú dilemu faustovského osudu spisovateľ kreoval na pozadí detailného poznania stredovekej povesti (Urfaust), Goetheovského spracovania, v ktorom sa prejavila miera heglovského ponímania i v uchopení vízie Dostojevským, ktorá kreuje zrkadlový vzťah. Mystické sklony Leverküna potom líčil na pozadí čítania Kierkegaardových textov. Zároveň sa konfrontoval s myšlienkami viacerých hudobníkov svojich čias, žijúcich v čase vojny v americkej emigrácii. V spomínanej 25. kapitole tak už mohol naplno prezentovať vášnivú polemiku s Nietzscheom. Pri rozhovore s Leverkühnom sa Diabol pri zmienke o hudbe mení na elegantného, distingvovaného pána. Je potrebné podotknúť, že zmeny výzoru Diabla počas rozhovoru v talianskom mestečku Palestrina sú spomienkou (aj jazykovou) na Leverkühnove lektúry počas štúdií teológie, medicíny. Jeho reč predstavuje ešte aj pre dnešného hudobníka a umelca zážitok bravúrneho intelektuálneho výkladu, často provokácie, aktuálnej výzvy. V jeho ohnisku stojí otázka tvorivosti, citovosti, vášne, lásky, pravdivosti, sakrálnosti, dôvtipu, inšpirácie... „*Inspirace po pravdě blaživá, unášející, inspirace nepochybovačná a věřivá, inspirace, při níž nemáš na vybranou, při níž není žádného píplání a pulerování, při níž se všechno přijme jako blažený diktát, krok vážne a vržen se říti, nádberné mrazení prškou záchvěvu prochvívá navštíveného od hlavy k patám, proud slzné slasto se mu vyřine z očí – to je možné nikoli s Bohem, kerýž ponechává rozumu příliš mnoho co dělat, to je možné jen s ďáblem, pravým pánem nadšením*“ (Mann 1961, s. 282).

¹⁸ U nás dostupný výborný český preklad z roku 1949.

¹⁹ Je potrebné podotknúť, že ide o súvis s prvou svetovou vojnou.

²⁰ Štúdia je aj v českom vydaní z roku 1961.

Diskusia o faustovskej problematike a o interpretačných kontextoch románu Thomasa Manna Doktor Faust – v rovine publikovaných výstupov prebehla na Slovensku, ako o tom svedčia menované štúdie a odborné články, ktoré dávam do pozornosti, až v posledných dvoch desaťročiach, teda s dost' značným oneskorením. O skutočnosti, že problematika bola v slovenskom hudobnom prostredí známou aj bezprostredne po jej vzniku, teda v povojnových rokoch, svedčia napríklad spomienky na hodiny Hudobnej analýzy na VŠMU z konca 50. rokov u prof. Ota Ferenczyho, ktorý dával študentom kompozície do pozornosti nielen 25. kapitolu románu, ako priamu ilustráciu problémov hudby 20. storočia, ale aj ďalšiu korešpondujúcu literatúru.²¹ Je predpokladateľné, že diskusie v otvorenom duchu prebiehali aj v rámci stretnutí umeleckej komunity v Albrechtovskom dome na Kapitulskej, kam chodievali pravidelne alebo sporadicky Ivan Parík, Vladimír Godár, Zuzana Martináková, Egon Krák a ďalší poprední umelci a teoretici.

Thomas Mann, poznajúc ťažiskovo názory Adorna a Schönberga na hraničný stav hudobnej kultúry, modeloval svoju autorskú literárnu podobu hudobného faustovsta na konci druhej svetovej vojny. Problematika komponovania hudby, ktorá v snahe o individualitu výrazu a v romantickej túžbe zmnožiť a čo najviac prehĺbiť emočné gesto, sa dostala do fázy, kedy sa ukazovali tradičné možnosti využitia harmonického systému, ako vyčerpané. Stav hudobnej kultúry na Slovensku však vykazoval oproti európskemu vývoju známky oneskorenia. Romantizujúca predstava o národnej hudbe sa u nás naplno začala realizovať až v medzivojnovom období, vychádzala z idiomatiky ľudovej hudby, pričom plynule nadviazala na model českého hudobného skladateľa a pedagóga Vítězslava Nováka, obohatený o prvky francúzskeho impresionizmu. Ako progresívny a pre vývoj slovenskej hudby perspektívny sa v povojnových rokoch začal presadzovať prístup Bartóka a Janáčka, odkrývajúci možnosti rozšírenej tonality. O. Ferenczy v tom čase publicisticky upozorňoval aj na ďalšie možnosti uplatnenia inšpirácií z hudobných postupov Musorgského, Ravela, Stravinského, Hindemitha. Schönbergovský princíp, aj napriek tomu, že bol na Slovensku identifikovaný,²² sa z dôvodu úplne inej kultúrnej klímy i dispozícií komponovanej hudby, nepresadil. Možnosti progresívneho vývoja hudobnej kultúry na Slovensku a kontaktu so svetovým dianím boli následne po roku 1948, zmenou politického systému, na dlhé roky znemožnené. Avantgardné tendencie, korešpondujúce s požiadavkou racionalizácie kompozičných postupov, sa začali koncepcnejšie presadzovať až v 60. rokoch. V tom čase sa už začínala formovať, popri snahe o preferenciu radikálnych prístupov, prezentovaných predovšetkým západoeurópskou a americkou avantgardou, aj filozofia poľskej školy, ktorá na etický a duchovný rámec hudby, aj napriek experimentovaniu s hudobnou materiálou, nikdy nerezignovala. Generácia skladateľov slovenskej hudobnej avantgardy nadviazala predovšetkým na tento prúd.

„Na to, aby hudba bola hudbou, je potrebné, aby jej tvary stáli v určitej korelácii s tradíciou vypestovanými fundamentmi, ktoré rozhodujú o tom, či tvar má význam prekračujúci senzúálnu valenciu alebo nie. Strata významovosti môže nastať aj tým, že regule, ktorým má tvorba podliehať, nedovoľujú utvoriť kontakt s významovým základom, či nedovoľujú rešpektovať imanentné, vývojom dané princípy hudobnej syntaxe“ (Albrecht 1990, s. 11)

Dilema faustovského odkazu umenia, ktoré sa, rúcaním brán tradície s víziou prenikania k novým cieľom, v skutočnosti rúti do pekiel, sa napokon v hudbe neodohrala. Hudobníci došli k poznaniu, že princíp práce s dvanásťtónovým radom, ak nie je chápaný ortodoxne, ako technológia, je možné - ako princíp, ktorým sa oslabuje tonalitu, systémovo s ďalšími postupmi využívať a integrovať. Permanentná existencia

²¹ Spomína si na to Juraj Hatrík, v rokoch 1959-1963 študent kompozície na VŠMU.

²² Dôverne ho poznal v rámci štúdií v zahraničí Frico Kafenda a oboznamoval s ním svojich žiakov kompozície, na čo s odstupom rokov spomínal E. Suchoň.

avantgardných tendencií, kombinovaná s tradičnými kompozičnými prístupmi a zároveň nástup postmoderny sú toho dôkazom. Ohrozenie mefistofelovskými našepkávaniami je však stále prítomné. Ožíva v odosobnenom nadšení z experimentovania bez snahy o komunikáciu, v póze komerčne úspešného, avšak reálne primitívneho a banálneho muzicírovania, v rezignácii na svet ľudských hodnôt.

Literatúra:

- [1] ALBRECHT, J. 1971. O tradícii. Úvod k prekladu eseje Th. W. Adorna. In: Slovenská hudba, roč. 25, č. 8, s. 296.
- [2] ALBRECHT, J. 1989. Hudba ako zrkadlo doby. In: Hudobný život, roč.21, č.18.,s.10-11.
- [1] ALBRECHT, J. 1990. Dorozumievacia sústava umeleckého diela. In: Hudobný život, roč. 22, č. 5, s. 10-11. ISSN 1335-4140.
- [2] ALBRECHT, J. 1991. Arnold Schönberg – tradícia a revolúcia. In: Slovenská hudba, roč. 17, č. 1, s. 33-38. ISSN 1335 – 2458.
- [3] ALBRECHT, J. 1994. Svet hudby v zrkadle románu Doktor Faustus Thomasa Manna. In: Slovenská hudba, roč. 20, č. 1, s. 135-142. ISSN 1335 – 2458.
- [4] ALBRECHT, J. 1999. Človek a umenie. Bratislava: Národné hudobné centrum. ISBN 80-88884-13-6.
- [5] BĚLOHRADSKÝ, V. 2007. Společnost nevolnosti.: Eseje z pozdější doby. Praha: Slon. ISBN 978-80-86429-80-9.
- [6] BREJKA, R. 1999. Vybrané kapitoly z dejín hudobnej estetiky 3. Bratislava: VŠMU. ISBN: 8085182637.
- [7] FAHLBUSCH, M. 2003. Adorno und die Musik: In dem Brüchigkeit erscheint das Bild von Versöhnung. In: Der musikalische Adorno. Forschung Frankfurt, č. 3-4, s.37-43. <http://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/36050220/37-44-Adorno-Musik.pdf?>
- [8] FISCHER, E. 1961. Doslov k doktoru Faustovi. In: MANN, T. Doktor Faustus. Život německého hudobního skladatele Adriana Leverkúna, vyprávěný jeho přítelem. Prel. Pavel Eisner, Dagmar Eisnerová. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- [9] FULKA, V. 2011. Hudobné faustovstvo v románe Th. Manna. In: Interpretáčny rozmer literárnych textov minulosti: Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. s. 255-265. ISBN 978-80-8094-966-2.
- [11] FULKA, V. 2013. Theodor Wiesengrund Adorno a román Thomasa Manna Doktor Faustus. In: Slovenské pohľady, roč. 129, č. 7-8, s. 136-147. ISSN 1335-7786.
- [12] GOLDMAN, D. 2014. Vojna v mene kultúry. In: Týždeň, 28. 7. 2014, 31. týždeň, s. 50-51. ISSN 1336-653X.
- [13] HATRÍK, J. 2007. Tradičná symbolika zla a jej syntagmácia v kantáte Alfreda Schnittkeho Seid nüchtern und wachet! In: Zlo v kontexte súčasných socio-kultúrnych premien: Zborník materiálov medzinárodnej vedeckej konferencie, 19.10.-20.10.2006 v Prešove. Prešov: PdF PU v Prešove, s. 135-148. ISBN 978-80-8068-659-8.
- [14] HATRÍK, J. 2012. Idú ešte múdrosť s vedou spolu? (malá úvaha skladateľa k noetickému aspektu reflexie a autoreflexie hudby). In: SOŠKOVÁ, J., ed. Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku IV. Prešov: FF, s. 286-299. ISBN 978-80-555-0727-9.

- [15] HATRÍK, J. 2013. Idú ešte múdrosť s vedou spolu? (Zopár slov na margo jednej ilúzie). In: Hudobný život, roč. 45, č. 6, s.20-24. ISSN 1335-4140.
- [16] MANN, T. 1958. Spisovateľ a spoločnosť. Prel. Jozef Koreň. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- [17] MANN, T. 1961. Doktor Faustus. Život německého hudobního skladatele Adriana Leverkúna, vyprávěný jeho přítelem. Prel. Pavel Eisner, Dagmar Eisnerová. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- [18] MANN, T. 1962. Jak jsem psal Dokotra Fausta. Román románu. Prel. Dagmar Eisnerová. Praha: Československý spisovatel.
- [19] MANN, T. 2006. Eseje. Prel. Miloslav Szabó. Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-851-3.
- [20] SZABÓ, M. 2006. Doslov. In: MANN, T. Eseje. Bratislava: Kalligram, s. 277-286. ISBN 80-7149-851-3.
- [21] SCHÖNBERG, A. 1991. Z listov. In: Slovenská hudba. roč. 17, č. 1, s. 2-11. ISSN 1335 – 2458.

Doc. Mgr. Art. Tatiana Pirníková, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
tatiana.pirnikova@unipo.sk

www.casopisespes.sk
