

Pavel Klein

## Igor Stravinskij a Sergej Ďagilev Scénická vize baletu *Petruška*

Mezi nejvýznamnější inscenace, jež vznikly v produkci Sergeje Ďagileva a jeho tzv. ruských sezón, uvádějících nově nastudovaná či převzatá baletní a operní představení jako součást prezentace domácí ruské kultury v zahraničí,<sup>1</sup> patří bezesporu balet Igora Stravinského *Petruška* (*Pétrouchka*) s podtitulem „burleskní scény ve čtyřech obrazech“. Toto dílo se na scénu pařížského divadla Théâtre du Châtelet dostalo v roce 1911, tedy v době, kdy Ďagilevova společnost měla za sebou již dva roky úspěšného působení za hranicemi Ruska a slavila svůj triumf nejen v Paříži, ale i v mnoha dalších městech Evropy. Vedle tohoto francouzským publikem zcela nadšeně přijatého představení bylo ve stejném roce uvedeno v rámci prezentace souboru na evropských jevištích také nastudování šestého obrazu (scéna Podmořské říše) z opery *Sadko* Nikolaje Rimského-Korsakova, přepracované do podoby fantastického baletu.<sup>2</sup> Premiéra baletu jen o několik málo dnů předběhla právě inscenaci *Petrušky*. Kromě těchto dvou pařížských premiér byly ve stejném roce v průběhu dalšího zahraničního hostování společnosti nově nastudovány i dodnes slavné balety *Prízrak růže* na hudbu Carla Marii von Webera<sup>3</sup> a *Narcis* Nikolaje N. Čerepnina.<sup>4</sup> Diváci

<sup>1</sup> Dnes známé jako tzv. Ballets Russes.

<sup>2</sup> *Sadko* - „*Au royaume sous-marin*“. Balet byl poprvé uveden 6. června 1911 v divadle Théâtre du Châtelet v Paříži v choreografii Michaila Fokina. Scénář baletu vytvořili společně Nikolaj Rimskij-Korsakov a Alexandr Bolm, dekorace a kostýmy pak byly realizovány podle návrhů Borise I. Anisfelda. Dirigent: Nikolaj Čerepnin.

<sup>3</sup> *Le Spectre de la Rose*. Balet byl poprvé uveden 19. dubna 1911 v divadle Théâtre de Monte Carlo v Monte Carlu ve Fokinově choreografii. Základní hudební téma pro toto představení bylo převzato ze skladby Carla Marii von Webera *Vyzvání k tanci* v orchestraci Hectora Berlioze. Scénář k baletu, inspirovaný poemou Theophila Gautiera, napsal Jean-Louis Vaudoyer. Dekorace a kostýmy k tomuto představení vytvořil Léon Bakst. Dirigent: Nikolaj Čerepnin.

<sup>4</sup> *Narcisse*. Balet, s podtitulem „mytologická poema v jednom dějství“, byl uveden 26. dubna 1911 v divadle Théâtre de Monte Carlo v Monte Carlu v choreografii Michaila Fokina. Dekorace a kostýmy byly vytvořeny podle návrhů Léo-

je mohli poprvé zhlédnout v divadle v Monte Carlu, kde byly doplněny o obnovenou premiéru přepracované verze Čajkovského *Labutího jezera*.<sup>5</sup> Pro úplnost je třeba dodat, že vedle těchto realizovaných inscenací připravoval soubor pod Ďagilevovým vedením také jeden z prvních čistě experimentálních baletů, vytvořených na hudbu francouzského skladatele Paula Dukase, který měl být uveden pod původním názvem *Vila* (a s podtitulem „taneční poema“).<sup>6</sup> K jeho veřejné produkci však v rámci ruských sezón nakonec nedošlo.

\* \* \*

Premiéra baletu *Petruška* se konala 13. června 1911 v sále divadla Théâtre du Châtelet v Paříži. Choreografie představení se stejně jako ve všech předchozích případech ujal jeden z předních ruských baletních mistrů, Michail Michailovič Fokin.<sup>7</sup> Tento umělec o baletu *Petruška* později ve své vzpomínkové knize, nazvané zcela v duchu směřování Ďagilevova souboru *Proti proudu*, napsal:

na Baksta, který se stal v tomto případě i autorem scénáře. Dirigentem byl opět Čerepnin.

<sup>5</sup> *Le Lac des Cygnes*. Premiéra původního nastudování baletu Mariinského divadla v St. Petěrburgu se konala 17. února 1894. V roce 1911 byl balet přepracován a uveden v rámci ruských sezón v říjnu v Theatre Royal Covent Garden v Londýně. Scénář vytvořili Viktor Begičev a Alexandr Glezer. Původní choreografii Mariuse Petipy upravil Michail Fokin. Dekorace Konstantina Korovina (první obraz) a Alexandra Golovina (druhý obraz) byly k tomuto nastudování zakoupeny Ďagilevem přímo v ruských imperátorských divadlech. Dirigentem byl Pierre Monteux.

<sup>6</sup> *La péri. Poème dansé*. Balet s podtitulem „tančená báseň“ vznikl mezi lety 1911–1912. Popud k jeho dopracování dal Dukasovi sám Ďagilev, který přivedl skladatele na téma, vycházející ze staré východní legendy o kouzelném květu nesmrtnosti a o Iskanderovi, který jej usilovně hledá. I přesto, že hudba manifestuje prakticky v každém taktu svou francouzskou provenienci, melodicky chvílemi připomíná orientální inspirace Rimského-Korsakova, což pravděpodobně také přispělo k zájmu o scénické provedení tohoto díla v rámci ruských sezón. Skladatel se však nakonec rozhodl partituru zničit, a nedal proto ani svolení k připravovanému uvedení na scéně. V následujícím roce Dukas přece jen balet dokončil a přikomponoval k němu dokonce i fanfáru. Balet byl pak uveden jako oslava tanečnice Truhanové, která ztělesnila také hlavní hrdinku při premiéře 22. dubna 1912 v Paříži. Toto uvedení se však již nevztahuje k ruským sezónám.

<sup>7</sup> Fokin, Michail Michailovič (1880–1942) – ruský tanečník a choreograf, člen Mariinského divadla, později hlavní spolupracovník Sergeje Ďagileva, reformátor ruského baletu.

„Asi vůbec nejzajímavější prací se stala příprava baletu *Petruška*, který považuji za zcela osvobozující inspirační zdroj ve vztahu k možným variantám choreografického řešení děje. Sám jsem měl možnost seznámit se s pozoruhodnou hudbou Igora Stravinského teprve ve chvíli, kdy byla dokončena nejen partitura, ale i Stravinského scénář k tomuto baletu, vytvořený ve spolupráci s výtvarníkem A. N. Benoisem.<sup>8</sup> Vstoupil jsem tedy do přípravy inscenace spolu s hudebníkem a budoucím scénografem tohoto baletu teprve ve chvíli, kdy byla hotova nejen hlavní dějová linie budoucího příběhu, ale i základní charakteristika jednotlivých témat. I přesto, že jsem se na tomto představení začal podílet až ve druhé fázi jeho vzniku, troufám si zcela otevřeně tvrdit, že ‚můj balet *Petruška*‘ patří k jednomu z největších úspěchů na poli choreografie, jakých se mi kdy v životě podařilo dosáhnout, což mě také opravňuje k tomu, abych toto dílo považoval za své.

O *Petruškovi* můžeme hovořit jako o jakémsi hudebně dramatickém díle I. F. Stravinského, jež si dokázalo vydobýt zcela výjimečné místo mezi tzv. novou hudbou. Stejně tak je možné hovořit o *Petruškovi* jako o jednom z nejvýznamnějších scénografických řešení A. N. Benoise, které se mu v jeho životě podařilo vytvořit. A stejně tak je možné hovořit o *Petruškovi* také jako o fokinovské inscenaci, jež umožnila v nejvyšší míře představit a plně prosadit na scéně onu do té doby mnou stále hledanou reformu baletu. V žádném případě ale není správné ani pravdivé v této souvislosti hovořit o spojení a vzájemném prolnutí práce skladatele, choreografa a scénografa. Zde totiž vše probíhalo zcela odlišným způsobem, než tomu bylo například při vzniku *Ptáka Ohniváka*,<sup>9</sup> kdy mi Stravinskij již od samého počátku přehrával úryvky a jednotlivé motivy, rodící se postupně v jeho hlavě, což pochopitelně umožňovalo sledovat vývoj a směr, kterým se ubíral, a zároveň vytvářelo prostor pro to, aby mé nápady dozrávaly pozvolna v jednotlivých obrazech, vznikajících z účinku hudby, v mých představách, jež by se nakonec mohly proměnit v jistou kontinuitu či dokonce zcela splynout s připravovaným záměrem skladatele. U *Petrušky* byla situace jiná. Skladatel složil svoji hudbu a moje práce začala až ve chvíli,

<sup>8</sup> Benois (Benua), Alexandr Nikolajevič (1870–1949) – ruský malíř, scénograf a teoretik umění. Jeden z hlavních scénografů Ďagilevova souboru v prvním období tvorby. Zakládající člen umělecké skupiny Mir iskusstva. (pozn. PK)

<sup>9</sup> *L'Oiseau de Feu*. Balet s podtitulem „ruská féerie ve dvou obrazech“ měl svoji premiéru 25. června 1910 v Théâtre National de l'Opéra v Paříži. Fokinova choreografie, stejně jako jím napsaný scénář byly v této inscenaci inspirovány ruským folklórem. Dekorace a kostýmy vytvořil Alexandr Golovin, ve spolupráci s Léonem Bakstem. Dirigentem byl Gabriel Pierné. (pozn. PK)

kdy jeho již definitivně skončila. Je tedy vůbec možné hovořit v této souvislosti o spolupráci? Nebo by bylo přesnější nazvat moji práci interpretací? Jestliže by tato hudba nebyla přímo vytvořena jako balet, ale pouze jako orchestrální vyjádření tématu, pak by moje převedení této hudby do jazyka pohybů a gest bylo možné nazvat interpretací. Tak tomu však ve skutečnosti nebylo. Každý z nás totiž vyprávěl o životě a utrpeních Petrušky zcela jiným způsobem. Stravinskij prostřednictvím zvuků, já skrze vyjádření pohybu a Benois skrze své obrazy. Jestliže bych však cokoli pozměnil, pak by se pochopitelně jednalo o zcela jiný balet. Zpočátku, když jsem si poslechl hudbu a přečetl scénář, byl jsem na rozpacích, protože se mi zcela nepodařilo pochopit Stravinského novou hudbu. To také korespondovalo s mým pocitem vyřazenosti a zklamání, který mě provázel. Musím říci na svoji obhajobu, že vlastně v tomto případě poprvé ve spolupráci s Ďagilevem došlo k tomu, že jsem slyšel hudbu bez přítomnosti autora. Ďagilev ke mně na Jekatěrinský kanál přivedl mladého pianistu, který mi měl tento nový balet přehrát. Jeho podání však nebylo prosycené entuziasmem tvůrce, ale zjevně již na první pohled prozrazovalo nezájem a možná i odpor ve vztahu k této skladbě. Ďagilev musel později dokonce mladíka několikrát napomenout, aby se nevyjadřoval kriticky o věcech, jimž on sám nerozumí a ani rozumět nemůže. Podivný pocit, který tato trapná situace ve mně vyvolávala právě ve chvíli prvního, většinou nejintenzivnějšího a nejemocionálnějšího prožitku, pochopitelně velmi negativně ovlivnil můj zážitek z tohoto neobyčejného díla. Zcela jiné to však bylo později, když mi sám Stravinskij skladbu přehrál, neboť jako autor a vynikající pianista v jedné osobě dokázal předat prostřednictvím své interpretace to, co skutečně cítil a co tak intenzivně později působilo také na diváky. Uvědomil jsem si, že vlastně i tehdy, pokud nejsou sami autoři dobrými pianisty, dokáží často daleko lépe než třeba i vynikající pianista, který rozumí podstatě jejich hudby, předat smysl toho, co hrají.

A tak jsem nakonec, i přes počáteční nepříjemný pocit, velmi brzy našel cestu k této hudbě, kterou jsem si později tak zamiloval, a musím se přiznat, že tato zamilovanost trvala velmi dlouho. Nyní, s odstupem času, nemiluji již na Petruškovi to, co uvádí v nadšení většinu publika. Nejsem uchváten neobyčejnou plností zvuku ani novými postupy instrumentace či rozvojem a čistotou ruského tématu, které si tak často prozpěvují milovníci a obdivovatelé tohoto díla. Dokonce to nejsou ani ony pověstné imitace harmoniky, výkřiky stráží či šum masopustního reje, které Stravinskij tak dokonale vyjádřil. Ve skutečnosti mě dnes nejvíce dojmají zobrazené charaktery postav Petrušky a Mouřenína,

avšak opět ne pro ony nadpozemsky krásné zvuky hoboje, které tak výstižně připomínají huhňavý hlas loutkáře, doprovázejícího pohyby svých loutek hloupými jarmarečnickými výkřiky, nýbrž je to ona nadpozemská čistota a harmonie, spojující v sobě pantomimu gest s dokonalou analogií hudby, která ve mně stále znovu a znovu vyvolává úžas. Mozart kdysi řekl, že nejužasnější situace musí být představeny tak, aby hudba laskala sluch svých posluchačů. *Petruška* je naopak příkladem toho, jak je možné drásat a ničit sluch a přitom laskat duši. Jsem velmi rád, že skladatel dokázal najít tyto zvuky, tato spojení zvuků a jejich zabarvení, které umožnily tak přesně a jasně evokovat v mé mysli obraz milujícího, všemi zapomenutého a stále nešťastného Petrušky. Teprve nyní, když hledám slova, abych přesněji vyjádřil, co pro mě *Petruška* vlastně představuje, jasně cítím, jak jsou má slova bezmocná či jak bezmocný jsem já sám, a jak vysoce si cením výmluvnosti samotné hudby, pohybů, gest a obrazů.

Se stejným zaujetím dokázal Stravinskij vyjádřit svojí hudbou i obraz Mouřenína, představujícího jakousi tupou samolibost, spojenou s požitkářstvím. Obraz prostoduchého miláčka štěstěny, ve kterém se snoubí jednoduchost s hloupostí, aby nakonec bezezbytku odhalily prázdnotu tohoto spojení. Právě tyto tóny, charakterizující Mouřenína a jeho svět, drásají náš sluch nejvíc. Ani pro něj není vhodná jakákoli radostná melodie, která by nás mohla potěšit. Vlastně jde z větší části spíše o štekot, frkání či pizzicato kontrabasů. Ale jak silný dojem naproti tomu vyvolává tento obraz v naší fantazii! Jaký požitek z něj máme. Jak výstižně a jadrně je vyjádřen charakter této zvláštní loutkové postavy...

Svůj balet Stravinskij začal psát v Římě, v době hostování Ďagilevova souboru v divadle Constanza. Vzpomínám si na to velmi přesně, protože skládání Petrušky probíhalo za neuvěřitelných podmínek. Neměli jsme k dispozici zkušebnu a tak mě napadlo pracovat v suterénu ve sklepních prostorách budovy, naplněných hlukem a řinčením strojů. Přípravy pak pokračovaly v Paříži, také ve stísněných podmínkách. Zde byly nazkoušeny scény Petrušky, Mouřenína i Baleríny. Vzpomínám si na ona velká dřevěná prkna, položená na židlích tak, aby alespoň v náznaku nastínila místo hry a oddělila dva trojúhelníkové prostory, symbolizující pokoj Mouřenína a pokojík Petrušky. Sbor, přecházející přes scénu, byl velmi zaujat naší zkouškou. Muži i ženy se zastavili, opřeli se o dřevěné kůly jako o zábradlí a v tichosti sledovali průběh příprav. Byl jsem pochopitelně zvyklý pracovat, když bylo v hledišti za mnou spousta přihlížejících, ale poprvé jsem se setkal s tím, že tito přihlížející byli přede mnou a dívali se mi přímo do obličeje. Přesto se mi pracovalo dobře a příjemně, i když se musím přiznat

k tomu, že s hudbou Stravinského nešla práce tak jednoduše a rychle jako například s hudbou Chopina či Schumanna. Tanečníkům bylo nejprve nutné vysvětlit jejich úlohy. Nejtěžší je přitom většinou zapamatovat si a zautomatizovat změny rytmu. Mně, když přicházím na zkoušku, je již vše jasné. Znáám hudbu nejen jako posluchač, který si zběžně zapamatuje nejdůležitější momenty a témata, ale vím zcela přesně, kde a na jaké stránce partitury se nachází daný takt, který by mohl dělat tanečníkům problémy. Ti se však většinou do not nedívají a vše se proto musí naučit jen s pomocí sluchu a podle mých pokynů. Stále znova a znova je proto třeba se zastavovat a „ponořit se do světa matematiky“. Jindy je naopak nezbytné mírnit nadšení, neboť každý v rytmu ztracený tanečník

zdržuje práci a ta pak ztrácí smysl. Nižinskij<sup>10</sup> byl slabý právě v tomto smyslu. Požadovaná přesnost jednotlivých změn se mu zdála být příliš náročná a znamenala spoustu práce navíc. Na druhé straně však tento geniální tanečník dokázal přesně zachytit gesto a jeho podstatu a spolupráce s ním byla z toho důvodu vždy velmi příjemná.

Já sám jsem se již od počátku přípravy svých prvních choreografií držel názoru, že skladatel má mít úplnou svobodu, aby mohl plně a naprosto osobitě vyjádřit to, co sám cítí. Moji předchůdci často prosili skladatele o „dalších šestnáct taktů a ještě další a další změny...“, aby tak získali prostor například pro mužské variace. Nebo žádali dvaatři-



Foto archiv

Igor Stravinskij a Václav Nižinskij (představitel Petrušky), 1911.

<sup>10</sup> Nižinskij, Václav Fomič (1888-1950) - ruský tanečník a choreograf, původně člen Mariinského divadla, později jeden z hlavních spolupracovníků Sergeje Ďagileva. Mezi jeho nejvýznamnější choreografie patří *Svěcení jara* (*Le Sacre du Printemps*) z roku 1913, uvedené v Théâtre des Champs-Élysées v Paříži ve výpravě Konstantina Roericha, či Debussyho *Hry* (*Jeux*) ve scénografickém řešení Léona Baksta ze stejného roku. (pozn. PK)

cet taktů valčíku, aby získaly entré pro balerínu atd. Mně se však tento způsob spolupráce protivil. Žádal jsem od skladatele pouze charaktery a ucelené obrazy, na jejichž základě by bylo možné dále stavět. Kolik ale použiji taktů, aby své představy dokázali plně vyjádřit, o tom jsem s nimi nemluvil a ani jsem o tom nechtěl přemýšlet. Jedině na tomto základě, na úplném osvobození autora od zbytečných omezení se mohl zrodit nový balet a zčásti vlastně i sama nová baletní hudba. Skladatel se stal konečně zcela volným a neomezeným ve svém projevu, což způsobilo, že dokázal vytvořit hudbu daleko bohatší, která zpětně mohla obohatit i samotný tanec.

Nabízí se však otázka, zdali neznamenal tento benevolentní přístup jistá omezení pro rozvoj mé vlastní práce. Musím přiznat, že někdy docházelo k tomu, že balety ztrácely svůj matematický, přesně vymezený řád. Vytváří-li však člověk choreografii baletu, je tak pohlcen dobami, střídajícími a měnícími se rytmy, že musí stále znovu dbát na to, aby byly všechny zamýšlené změny dodrženy, protože jedině tak může na samém konci zavládnout na jevišti opět harmonie, odměňující tvůrce pocitem zadostiučinění. V posledních letech Ďagilevovské éry, když byl v divadle znovu uveden *Pták Ohnivák* a *Petruška* již bez mého dozoru, ocitli se na scéně na místo hereckých osobností opět jen matematici, kteří namísto skutečného výrazu ukazovali obecenstvu pouze napjaté tváře, soustředěné na přesné zobrazení pohybu, doslova počítající každý takt. Jaký ale může být tanec, když umělec počítá! V době méj spolupráce s Ďagilevem tomu tak přece nebylo. Tanečníci si pochopitelně také v průběhu příprav pomáhali počítáním, ale na scéně při posledních zkouškách, když byl tanec nejen nazkoušen, ale i pochopen a prožit, a nakonec při samotném představení již byla jejich pozornost soustředěna ke zcela jiným věcem. Jsou tedy vůbec potřeba všechny tyto rytmické těžkosti, se kterými se současný balet na své cestě setkává, když pracuje s modernisticky pojatou hudbou? Jestliže jsou tyto těžkosti nezbytné k naplnění konkrétních uměleckých potřeb, pak proti nim nelze nic namítat. Je třeba se namáhat! Je to však vždy zcela nezbytné? Například, jak jinak by mohla být interpretována neočekávaná a zvláštní přerušení rytmu v tanečních sólech Petrušky, zobrazující ono vnitřní hluboké utrpení postavy, než stálým přehazováním a porušováním hudby při přechodu od jednoho pocitu ke druhému, od jedné myšlenky ke druhé? Já věřím v upřímnost a opravdovost jako nezbytný předpoklad každé změny rytmu. Ne vždy ji však cítím harmonicky v hudbě a tanečních kreacích sboru. Příkladem toho může být právě *Petruška*. Za jednu z nejpodstatnějších vlastností partů sboru totiž považuji radost ze stálého opakování po-

hybu. Tím se výraz gest odlišuje od prosté strnulé mimiky. Není náhodou, že toto opakování je typické zejména pro ruský lidový tanec, stejně jako naše národní záliba v přesném, stále se opakujícím rytmu. Jedině ten dokáže sjednotit tanečnický. Jedině rytmus je tím prostředníkem, který pomáhá překročit onu magickou hranici. Většina lidových tanců je vystavěna na krátké melodii, stále se (někdy s jistými variantami) opakující. Kde jinde bychom mohli vidět, že by lidový tanec v průběhu několika taktů přeskočil z 2/4 na 5/8, potom na 3/8 atd.? V lidové scéně prvního obrazu. Zde jsou tyto rytmické útržky jasné. Vypovídají o různorodosti davu, v němž je každý zaujat něčím zcela jiným. Jednoho upoutá stařík, křičící nesmysly, druhý se ohlédně za samovarem s horkým čajem, třetí z herců hraje na harmoniku. Dívka klidně loupe slunečnicová semínka, chlapec se natahuje po preclíku atd. Dav je roztržštěn. Každý je zaujat něčím jiným. Jen z dálky se zdá, že tento dav tvoří jednotnou masu. Avšak ve chvíli, kdy začíná tanec, když jsou jím všichni sjednoceni v jediném společném rytmu, teprve pak je jasné, že tento rytmus musí zopakovat všechny tyto předchozí pohyby – navrátit se k podstatě. Získat zpět harmonii. Já sám pochopitelně nechci určovat pravidla jednou pro vždy (Bože chraň!), chci jen říci, že každé porušení rytmu, pokud nemá svůj důvod, zůstává jen házením klacků pod nohy tanečnicků. Co se týká *Petrušky*, tak je na první pohled jasné, že onu kouzelnou dramatickostí rolí baletu podpořila právě nervozita, asymetričnost hudby, umožňující postavit hudební složku představení do kontrastu k tanečním číslům, založeným na mnohokrát opakovaných, přesně uspořádaných rytmických číslech. V tomto smyslu jsou mi pak nejbližší tance *Petrušky*, *Kočího* a *Kojné*. Opakování rytmu, jako pružné, spolehlivé opory, jako základní osy, na níž se tanec rozvíjí, jako vzoru na osnově – to byl můj cíl. Zcela jinak tomu bylo například s tancem cikánek, který byl naopak zcela nepodobný skutečnému cikánskému tanci, a to jak rytmem, tak výstavbou frází či úvodní melodií. Vše ztrácelo svůj klasický řád... Jako by tanečnice začaly jednu věc... popřemýšlely, pak začaly jinou... a opět se zamyslely. I zde ale nakonec zvolený postup znamenal úspěch. Nejtěžší částí se pro tanečnický v *Petruškově* stalo vlastní finále baletu. Masopustní obraz masek. Bystré, rychle se střídající tempo, které představovalo pro mě osobně i pro všechny ostatní ohromnou námahu. Zkouška se opět proměnila na hodiny rytmiky. Musel jsem své tanečnický přivést ke klavíru a prosit je, aby rytmus vytleskali. Všichni však tleskali v různé doby. Získali jsme tak jen jakousi ‚nemastnou a neslanou kaši‘. Pokusil jsem se ještě jednou vše zopakovat. Vytleskával jsem rytmus a tanečnický jej znovu mechanicky opakovali. Pak opět

beze mne. Pianistka bezděky doprovázela rytmus a jeho změny prostřednictvím pohybu hlavy ve snaze tanečnickům pomoci. Prosil jsem ji tedy, aby přestala dirigovat nosem. Bylo to pro mě nepříjemné! Vždyť přece umělci budou tančit, aniž by měli možnost na kohokoli hledět. Nakonec jsme se ale přece jen dobrali toho, že rytmus byl jednotný pro všechny. Zkusili jsme ho tedy zatančit a náhle se ukázalo, že ani tak nic nevyšlo podle mého přání. Opět jsem pozval všechny zpět ke klavíru. Opět začala další nekonečná hodina rytmiky. Takto postupně krůček po krůčku vznikalo celé představení. Teprve po mnoha podobných repetitích bylo možné říci, že i toto ‚nešťastné místo‘ se konečně podařilo. Avšak po několika představeních se rytmus opět začal vytrácet... Dlouho jsem přemýšlel, jestli je tato disharmonie pro skladatele skutečně tolik potřebná. Osobně si o tom dovoluji pochybovat. Vlastně jsem přesvědčen, že by Stravinskij dokázal napsat ten samý nevázaný rozpustilý tanec jiným a možná i daleko pravdivějším způsobem. Pro mě by pak bylo daleko příjemnější vyjádřit pouze nadšení a údiv nad jeho geniální hudbou. Já se však měl podělit o úspěch tohoto baletu, a proto jsem nelitoval času ani žádné sebnáročnější práce, abych dosáhl svého cíle, a zároveň zachoval svobodu skladatele. Příprava jednotlivých scén a tanečních čísel pro mne vždy zůstala nerozlučně spjata s hudbou a znamenala jedno z nešťastnějších období mé tvorby. Na druhé straně je však třeba poznamenat ve prospěch Stravinského také to, že ony zdánlivě netaneční části hudební kompozice jeho baletu představovaly sice obtížný úkol pro tanečnický, avšak svojí podstatou tyto scény vznikaly zcela přirozeně jako nevyhnutelná potřeba vzájemné korespondence hudby a pohybu, jako jediný, věrný prostředek vyjádření skutečnosti, což se však nedalo říci o mnoha jiných autorech po Stravinském, kteří ve svých dílech objevovali spíše jen celistvost rytmického chaosu, ohrožující choreografii baletu a znemožňující další vývoj směrem k modernímu umění. V žádném případě však nechci tímto komentářem podpořit všechny ty kritické výzvy po nové taneční hudbě, od níž jsem se rozhodl balet oprostít. Říkám jen tolik, že pokud se autor chce trefit do konkrétního bodu, je přece třeba také správně mířit. Většinou jde totiž o to, že i dobře mířená rána je jednou krátká a podruhé zase dlouhá a teprve potřetí, na základě předchozích neúspěšných pokusů, je možné určit konečný bod a trefit se tak do samého středu. K mé lítosti však musím konstatovat, že dnešní pokusy o novou výrazovost hudební formy ve vztahu k baletní choreografii zůstávají stále nezaostřené a míjí onen pomyslný terč... Vrátime-li se ale zpět ke Stravinského baletu, pak je ještě třeba něco málo poznamenat o samotné úloze *Petrušky* v lidových scénách první-

ho obrazu a o tom, jaké mají být jeho pohyby na scéně. Jak jsem již nastínil v předchozích úvahách, ve skutečnosti jde vlastně o to, že tanečník musí pochopit útržkovitost hudby, která ilustruje různé epizody. Jestliže bych se ale pouze přesně přidržel reprodukce rytmických a jiných zvláštností každé fráze uskutečněné orchestrem, pak by se mi na scéně namísto jarmarečního veselí masopustních svátků zjevila jen nudná, ničím nezajímavá a doslova nemotorná skupina lidí. Ptáte se proč? No prostě proto, že u Stravinského všechny jednající postavy jsou zobrazeny jedna po druhé, avšak u mě na scéně ve stejném okamžiku je jich celá masa. Například ve chvíli, kdy se objevuje téma opilců, u mě na scéně stojí celá masa lidu. Když se rozehrají flašiny, je tomu zrovna tak. Na scéně stojí stovka lidí a všichni tito lidé musí žít. To samé se pak odehrává mezi hudbou a choreografií ve scéně příchodu Staříka s medvědem či mužika hrajícího na píšťalu atd.

Jestliže bych však já sám rytmicky spojoval všechny jednající postavy (popsané Stravinským postupně) s orchestrem a nepřipustil bych přitom jiné rytmy v pohybech masy, pak by se všichni v daný moment museli stát staříky, jindy cikánkami, opilými mladíky či tančícími medvědy. Já jsem však musel docílit toho, aby všichni ti, kteří byli právě přítomni na scéně, žili svým vlastním individuálním, a tedy i různorodým životem; aby vážná dáma nebyla ve svých pohybech ani v náznaku podobná opilému muži a půvabně elegantní vojenští kadeti aby se nepohybovali neobratně jako medvědi. Více než sto lidí v různých kostýmech, různého sociálního postavení a zcela odlišných charakterů! Jak a ve jménu čeho by bylo možné spojit tyto výjevy do jediné společné harmonické jednoty tance a hudby? Možná můžete namítnout ve jménu boje proti realismu. Ale pro mě je v tomto případě realismus prostředkem, který dokáže nejlépe zachytit pocity mého srdce. Čím reálněji je možné postihnout dav, přítomný v prvním a zároveň i v posledním obraze tohoto baletu, tím fantastičtěji bude vyjádřen hlavní obsah baletu, kterým je zde osudovost lidské tragédie, zobrazená prostřednictvím symbolické loutkohry, stojící na pomezí skutečnosti a snu.

Zde však ukončím své názory, protože jsem si vědom, že neexistuje takový postup, který by mohl být použit jednou provždy. Dobrý je přece každý postup, jenž dokáže silně vyjádřit své zadání. Jestliže by ale moje masa byla méně živou, pak by loutky zůstaly jen loutkami a jejich život by nedokázal předat hlubší smysl, ukrytý uvnitř. Tuto chybu sám velmi jasně pociťuji v baletu *Fantastický krámeček*.<sup>11</sup> Zde jsou zob-

<sup>11</sup> *La Boutique Fantasque*. Balet v jednom dějství na hudbu Gioacchina Rossiniho (aranžmá Ottorino Respighi) měl svoji premiéru 5. června 1919 v průběhu

razeny dva světy: svět loutek a svět živých lidí. Rozdíl mezi nimi je tak malý, že já sám dodnes nevím, kdo je to vlastně ten pán ve fraku, s uhlazenou pěšinkou, černými kníry a bílým obličejem, jehož ztvárňuje na scéně L. F. Mjasin. Je to skutečná loutka nebo živý člověk? Koho vlastně Mjasin představuje? U nás v Petrohradě dávali nejprve balet J. Bayerse *Die Puppenfee* (rus. Feja kukol' - pozn. PK). *Fantastický krámeček* se pak jevil jakýmsi vzdáleným odrazem této inscenace. Ani zde totiž žádná z postav, přicházejících do krámků s loutkami, nebyla podobná jim samým a stejně i naopak, žádná z loutek nebyla podobná živému člověku. To také umožnilo vytvořit zcela odlišná gesta, prezentující oba světy. V *Krámku* ale zůstalo vše propletené. Protože se mi takováto interpretace zdála chybnou, rozhodl jsem se v *Petruškově* vytvořit právě tento živý, vícehlasý dav, sjednocující své pohyby jako protipól jednotícímu rytmu hudby. Nešlo ani o dostatečné množství hlasů, ani o dostatečnou rytmickou různorodost, která nebyla a ani nemohla být v hudbě jen proto, aby ohraničila a limitovala samotné pohyby více než stovky lidí. Šlo o souhru a harmonii, v níž jsem měl jako choreograf právo uplatnit vlastní představy...

Kromě výše zmíněných principiálních rozdílů v interpretaci davových scén je třeba ještě upozornit na samotnou délku přípravy, která téměř znemožňovala sjednotit pohyby každého ze statistiků s rytmem hudebních frází. V tanci, když jsou účastníci dramatické akce spojeni rytmicky stejným pohybem nebo jestliže vytváří několik skupinově identických pohybů, pak je možné v několika málo zkouškách získat plnou harmonii tance sboru s hudebním doprovodem orchestru. Avšak když na scéně stojí celý dav - tedy nikoli jen osamocený člověk, jehož pohyby by byly identické s pohyby někoho jiného - je třeba si uvědomit, kolik by bylo asi potřeba zkoušek k tomu, aby mohlo být nakonec dosaženo cíle! Já měl na přípravu masových scén jednu dvouhodinovou zkoušku. Další zkoušky byly již v kostýmech a s orchestrem, kde už prakticky nevznikl žádný prostor k tomu, objasnit tanečnickům cokoli o pravidlech rytmu. Proč tedy vlastně inscenovat takové vize, které jsou v současném divadle prakticky neuskutečnitelné, jestliže statisté přicházejí na jednu, maximálně na dvě zkoušky?

hostování souboru v Alhambra Theatre v Londýně. Choreografie se ujal Leonid Massine, který je také spoluvůrcem scénáře, na jehož přípravě se spolupodíleli také Ďagilev, André Derain či Sergej Grigorjev. Kostýmy a dekorace k tomuto představení vytvořil André Derain. Dirigentem byl Henry Delfosse. (pozn. PK)

Avšak pokud bych měl faktickou možnost, tj. dostatek času, zkoušek a skutečných herců namísto statistů, pak by jistě bylo možné vytvořit realistickou živou masu a nikoli jen loutkový, konvenčně realistický svět bez toho, abych z něj udělal jen rytmickou kopii orchestrální partitury. Nelze však přemýšlet o tom, co by se mohlo stát v ideálním případě, pokud jsou na scéně náhodně vybraní statisté. Nelze požadovat přesné vyjádření každého z pohybů, jestliže nikomu nepadne kostým, klobouk či ve spěchu přilepené vousy, připravené při prvním pokusu o výraznější pohyb upadnout... Když tedy přicházím na jeviště a vidím celou tuto skutečnost, pak je nutné vzdát se svých představ o dokonalosti a vrátit se zpět do reality. Proto také v divadle téměř nikdy nevidí diváci to, o čem tvůrci sní. A stejné to bylo i s Petruškou! O taneční choreografii jsem nucen říci totéž, co o scéně. Mým záměrem bylo, aby všichni tanečníci na masopustním reji tančili vesele, rozpustile a svobodně, jako by jim nikdo tyto tance nevytvořil a nezkomponoval, jako by oni sami z podstaty vlastního pocitu radosti začali náhle tančit, jako když je osvítl Bůh. Požadoval jsem pouze to, aby každý z tanečníků přesně zopakoval mnou předehraný pohyb a v ničem nezměnil jeho kompozici. I to by pro mne totiž za těchto okolností znamenalo úspěch.

Zcela odlišná situace však pochopitelně provázela přípravu choreografie pro hlavní postavy baletu. Východiskem mé práce se staly loutkové, lidem zcela nepřirozené pohyby, vyjadřující tři rozdílné charaktery, které by i přes svá loutková gesta dokázaly divákům odhalit skutečnou lidskou podstatu hrdinů, ukrytou uvnitř. Balerína se tak v mém pojetí stala dětsky naivní, hloupou, ale zároveň překrásnou a všemi obdivovanou dětskou panenkou. Když Karsavina tančila tuto úlohu, dokázala zahrát svoji roli naprosto přesně a správně (jako nikdo jiný později) a pochopitelně vzbudila množství komplimentů ze strany publika. Přesto však i ona si v průběhu příprav stěžovala na obtížnost své role. Nedokázal jsem pochopit, co by mohlo být tak obtížné? Všechna gesta jsem jí přece předvedl, všechny rysy loutkovosti byly nakresleny přímo na její tváři v podobě dvou červených jablíček, zářících z jejího výrazu obličeje. Nic skutečně nového tedy tvořit nebylo třeba. Stačilo pouze přesně dodržet každý pohyb a gesto. Když jsem však později viděl další nastudování *Petrušky*, realizovaná již bez mojí účasti, teprve pak jsem pochopil, jak geniální její pojetí postavy bylo. Opět jsem si proto musel položit otázku, proč nemožou tyto další představitelky Baleríny naplnit svoji úlohu stejnou energií a výrazem jako Karsavina? Odpověď byla více než prostá, i když se zdála být na první pohled skryta kdesi pod povrchem... Je pochopitelně pravdou,



Tamara Karsavina v roli Baleríny, 1911.

že v mém případě šlo o první nastudování baletu a tedy i první ztvárnění postavy, s níž jsou pak všechny pozdější následovnice srovnávány, avšak zároveň je pravdou také to, že se nikdy s nikým později nepodařilo pracovat tak přesně a otevřeně jako s Karsavinou. Většina jejich následovnic se totiž namísto přesného vystižení choreografie pokoušela nahradit nedostatek času svým vlastním osobitým přínosem, svojí individuální invencí, která však působila kontraproduktivně. Tímto subjektivním pojetím postavy totiž Balerína okamžitě ztrácela celou úspornost svých gest, umožňující eliminovat vše nepotřebné a zachovat pouze to podstatné. Tím se z loutky stala ‚dramatická postava‘, jež však v kontextu ostatních hrdinů ztratila své místo na scéně. Chtěl jsem, aby se budoucí představitelky této role vyvarovaly nadměrné koketérie a horlivosti a pochopily, že krása spočívá v jednoduchosti. To se však většině pozdějších Balerín dosáhnout nepodařilo.

Role Petrušky i Mouřenína procházely podobným vývojem, který postupně přinesl takové zdokonalení, že se v závěru jevily obě postavy jako skutečné antipóly, obsahově blízké jeden druhému, i když svým zjevem, výrazem i kostýmem odlišné. Jejich skutečnou spojnicí se stal především pohyb a gesta propůjčená těmto loutkovým hrdinům. Pokoušel jsem se dát výraz jejich charakteru právě prostřednictvím protikladné struktury pohybu. Hlavní rozdíl mezi oběma figurami pak spočíval v tom, že Mouřenín představoval princip ‚en dehors‘<sup>12</sup> a Petruška naproti tomu ztělesňoval princip ‚en dedans‘.<sup>13</sup> Nikdy předtím, až do vzniku konečné podoby této inscenace, mi nepřipadalo, že tyto dvě existence mohou tak mnoho vypovědět o lidské duši. Samolibý Mouřenín expandoval ve svém projevu stále směrem ven. Naproti tomu nešťastný, vystrašený Petruška se zcela uzavřel do sebe. Není snad toto přesným obrazem života? Myslím, že odpověď zní ano. Z baletu se stala pantomima, z loutkové hry o životě skutečný život. Pohyby loutek se tak vlastně odehrávají na základě psychologického postoje! Často vidíme samolibého člověka, který kdykoli když si sedá ke stolu, široce rozevívá nohy, chodidla do stran, opírajíce se pěstmi do kolen či do boku, hlavu vysoko zdviženou, vystavující přitom hrud. A naproti tomu jiný: sedí na samotném kraji stolu, kolena blízko u sebe, téměř se dotýkající, chodidla obrácená dovnitř, ruce spletené. Na jednou vidíme, že tento člověk v životě nemá příliš štěstí...

Na tomto základě jsem vystavěl všechny scény, všechny taneční výstupy Mouřenína i Petrušky. Bylo mi velmi nepříjemné, že tento můj pří-

<sup>12</sup> Francouzsky vnějškovost, zevnějšek. (pozn. PK)

<sup>13</sup> Francouzsky niternost, vnitřní prožitek. (pozn. PK)

stup našel tak málo pochopení u mých následovníků i u samotných představitelů postav hry v dalších inscenacích. A. Bolm byl druhým, překrásným Mouřenínem, ale také on očividně jen velmi málo ocenil choreografické řešení role, protože když vystupoval v mém baletu, přenesl původní pózy částečně i do protikladné podoby, čímž se jasná dualita obou hlavních mužských hrdinů postupně vytrácela a na scéně zůstaly dvě nejednoznačné postavy bez přesného odlišení svých gest. Naproti tomu Nižinskij nezměnil jediný z mých požadavků a já sám jsem také již nikdy později neviděl tak nádherného Petrušku jako v jeho podání. Zato jsem však zhlédl v divadlech spoustu jiných Petrušek, kteří se ale jen zdánlivě přibližovali původní koncepci a často vyvraceli své nohy směrem ven i navzdory původnímu záměru ztvárnění baletu. Zajímavé je v této souvislosti zmínit ještě jeden moment. Ve hře totiž existuje scéna, kdy Petruška, litující sebe sama, prohlíží svoji ubohou, nevzhlednou postavu. Uchopí se rukama za kalhoty u kolen a natahuje je doprava. Později, aby se mohl vidět i z druhé strany, opakuje tento pohyb směrem doleva. Když pak vystoupil v jeho roli L. Woicikowski, vyjádřil tuto scénu s takovou silou, že se zvuk rukou, tleskajících o kolena, nesl celým sálem v takové intenzitě, až nakonec přehlušil na krátký okamžik i samotný orchestr. Samozřejmě bylo i zde na první pohled jasné, že jeho pojetí vyjadřovalo expresivitu a dokončenost děje. Z pravého Petrušky však v tomto momentu vlastně nic nezůstalo, protože se tím ztratila veškerá náznakovost, stojící v základu této postavy. Bylo to o to nepříjemnější, že tento talentovaný herec v jiných částech děje dokázal předat divákům mnoho pravdivých a vzrušujících momentů, které jeho postavu charakterizovaly. Kdyby tedy nedošlo k několika podobným incidentům, troufám si tvrdit, že i jeho ztvárnění mohlo být považováno za velmi dobré...

Na samotný závěr je třeba znovu říci, že tento balet považuji za svůj největší úspěch i za obrovský přínos ruských sezón, a chtěl bych, aby byla dodržována choreografie, kterou jsem pro něj vytvořil. Proto musím ještě jednou zdůraznit, že do postavy Petrušky nelze v žádném případě projektovat pózy a gesta, známá z kterékoli z ostatních rolí, ať už se jedná o Mouřenína či třeba hrozící ruce kojné apod. Všechny tyto pokusy totiž ruší původní výrazovost a čistotu projevu a zdají se mi být věci nanejvýš smutnou.

Častokrát jsem také četl a slyšel, že jsem dal Nižinskému v jeho ztvárnění role úplnou svobodu. To však není pravda, ale pouhý výmysl. V době vzniku *Petrušky* jsme s Nižinským pracovali v největší shodě, jaké se nám později již nikdy nepodařilo nedosáhnout. Já vytvořil a vymyslel choreografii, on pak nadšen všim, co jsem mu ukázal, v ni-



čem nepochyboval (tehdy mu také ještě Ďagilev nevnucoval představu, že je baletní mistr, a on se tedy pokoušel jen o dokonalost provedení). Já byl naopak uchvácen každým z jeho pohybů. Dokázal ztvárnit vše velmi rychle a přesně a bezesbytku proniknout do podstaty každého gesta, a to i přesto, že jeho pohyb často neladil s hudbou, kterou si Nižinskij jen velmi špatně pamatoval. Z toho důvodu jsem se rozhodl ukázat mu gesta a zdůraznit momenty každé změny rytmu – každý začátek nového pohybu. Tak probíhaly zkoušky. Před prvním představením jsem popřál Nižinskému úspěch a chtěl jsem se jít usadit do publika. Scéna byla totiž tak přeplněna dekoracemi a sborem, že jen z hlediště bylo možné získat celkový dojem z baletu. Nižinskij mě však poprosil, abych neodcházel a abych mu našeptával. To se nikdy předtím nestalo. Musel jsem si tedy stoupnout za kulisy a pomoci mu s rytmikou. Změnil jsem se v jakousi nápovědku. Snažil jsem se mu pomáhat a on pak hrál nádherně. Tato role se stala jednou z jeho nejlepších, a zdá se mi, že i jednou z jeho nejoblíbenějších baletních rolí. Jak daleko od tohoto jsou však lži o jeho vlastní choreografii. Jestliže by tomu tak bylo, pak bych nedopustil, aby se mé jméno objevilo v programu pod cizí prací. Avšak i přesto tento mýtus žije!

Nedávno (v roce 1937), když došlo k reprízování *Petrušky* ve společnosti R. Bluma, mě jeden novinář poprosil, zda bych se nemohl zúčastnit zkoušek. Po představení jsem se pak na recepci ve Velké Opeře, pořádané pro novináře, znovu setkal s tímto člověkem, který mi s upřímným nadšením děkoval za to, že jsem po tolika letech svými radami dokázal přispět i já ke znovuzkříšení Nižinského *Petrušky*. Co jediné jsem tedy mohl udělat? Prostě jsem se jen usmál a připil na zdraví.<sup>14</sup>

Fokinův popis choreografie inscenace prozrazuje mnohem více, než by se mohlo na první pohled zdát. Jeho výpověď patří dodnes mezi nejvýznamnější dokumenty, jež popisují umělecké principy spojené se vznikem Stravinského baletu a umožňují rekonstruovat původní – historicky věrnou – Ďagilevovskou jevištní vizi, která se prakticky stala závazným vzorem pro většinu pozdějších pokusů o interpretaci tohoto díla. Snaha navázat na tradici odstartovanou úspěchem ruských sezón v Paříži přetrvala až do současnosti, což jen podtrhuje význam, jehož toto premiérové uvedení z roku 1911 dosáhlo. Zároveň poukazuje na genialitu Fokinovy tvorby, která stále představuje významný inspirační zdroj pro tvůr-

<sup>14</sup> Srv. Fokin, M.: *Protiv tččenija, Vospominanija baletmejstera*, Leningrad: Iskustvo 1981, s. 151–156, cit. v překladu autora.

ce moderní choreografie, a tedy i pro většinu následovníků a vyznavačů jeho reformy. Za zmínku v této souvislosti stojí především pokus Nicolase Deriosoffa z roku 1999, který společně s baletním souborem a orchestrem pařížské opery vytvořil velmi působivou, téměř identickou podobu původního představení, jež by rozhodně neměla uniknout pozornosti divadelních a hudebních vědců.<sup>15</sup>

\* \* \*

Vrátíme-li se nyní k vlastní inscenaci ruských sezón v Paříži, pak je důležité říci, že sám Stravinskij na počátku psal svoji hudbu na téma „paňáci“ bez jakékoli přesnější představy o možném budoucím použití skladby. Námět a obrazovou vizi k prvotním náčrtům poskytl až Ďagilev, blízký přítel Stravinského, který když poprvé uslyšel základní hudební motivy autora, navrhl skladateli, aby svého hrdinu vytvořil jako analogii národní komedie masek, a to v její typicky ruské variantě.<sup>16</sup> Tak se zrodila idea tančícího Petrušky – loutkového kašpárka a jedné z nejoblíbenějších postavíček dětských her, která Stravinského okamžitě uchvátila.<sup>17</sup> K připravovanému projektu přistoupil v počáteční fázi i výtvarník a v té době již také renomovaný scénograf Alexandr Benois, jenž doplnil vznikající vizi představení o historicky věrné prostředí, zasazující příběh do třicátých let 19. století. Benoise k tomuto kroku inspiroval především ruský realismus v pojetí Konstantina Makovského,<sup>18</sup> jehož obraz *Pout' v Petrohradě* (1869),<sup>19</sup> poskytující téměř naturalisticky věrné zobrazení života tehdejší společnosti a umožňující prezentovat životní styl ruské metropole v jedné z nejvýznamnějších historických etap vývoje země, vytvořil základní realie pro budoucí kompozici jevištního obrazu a doplnil Stravinského představu o další aspekty. Kompozice Makovského plátna následně posloužila jako vlastní východisko pro pojetí scénického prostoru inscenace,

<sup>15</sup> Inscenace je běžně dostupná na VHS. Vedle Deriosoffa se na ní podílel také dirigent Michel Tabachnik a mnoho dalších významných osobností. V hlavních rolích vystoupili Thierry Mongne v roli Petrušky, Monique Loudières v roli Baleríny a Jean Guizerix v roli Mouřenína.

<sup>16</sup> Srv. Stravinskij, I.: *Chronika moej žizni*, in: Muzika, 1963, s. 72–74.

<sup>17</sup> Ďagilev chtěl touto inscenací vzdát hold Petruškově jako nejmilejší postavě svých dětských her, kterou evropská kultura znala spíše v její italské variantě jako Pierota z *commedie dell'arte*.

<sup>18</sup> Makovskij, Konstantin Jegorovič (1839–1915) – ruský malíř, představitel realistické malby, soupevník peredvižníků.

<sup>19</sup> Rus. *Balagany v Peterburge*. Šlo pochopitelně o náměstí Admirality.

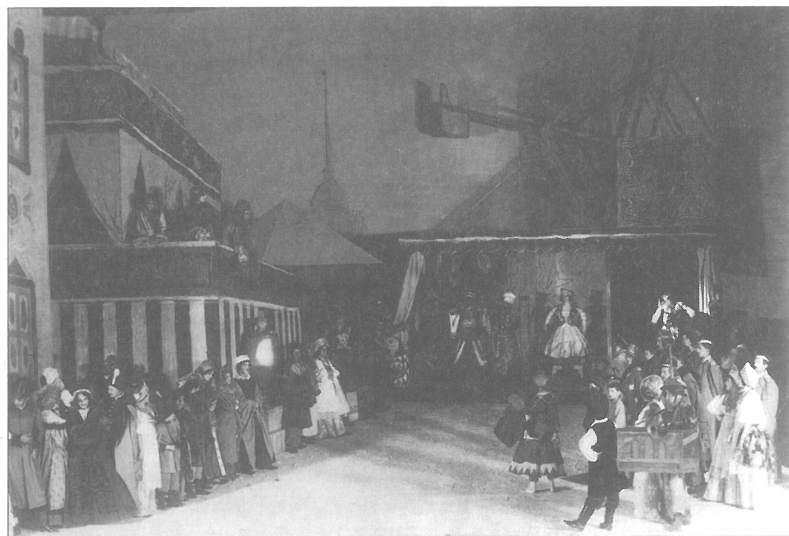


Foto archiv

Výjev z představení *Petrušky* v pařížském Théâtre du Châtelet (1911).

kteřá z něj přímo vychází.<sup>20</sup> Již po prvních načrtnutých skicách vzniklo mezi Stravinským a Benoisem pevné pouto, o čemž svědčí i to, že skladatel po dokončení partitury věnoval svůj notový zápis právě tomuto umělci. Vedle vlastní práce oba tvůrce spojovala i láska k historii a archeologii, která vyústila v další společnou část přípravy, jejímž výsledkem se stalo libreto k vznikajícímu baletu, nadšeně přijaté celým ruským souborem. Režijního vedení inscenace se ujal jako v mnoha jiných případech Sergej Grigorjev, který tak opět sekundoval geniální Fokinově choreografii.

Práce na inscenaci probíhala od počátku přímo v Petrohradě. Zde také Benois vyfotografoval různé pohledy na náměstí pro přesnější zachycení budoucího obrazu zadního plánu hry.<sup>21</sup> Následovaly zkoušky v Paříži, kde Stravinskij dopisoval svoji hudbu a Benois dokončil návrhy dekorací, realizovaných mladým malířem Borisem Anisfeldem.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Srovnej tento obraz s dochovaným scénickým návrhem prvního dějství baletu.

<sup>21</sup> Podrobnější informace o výtvarné vizi poskytuje Benoisova vlastní výpověď. Viz Benua, A. : *Petruška Igora Stravinskogo*, in: Muzika, 1911, č. 39, s 78.

<sup>22</sup> Výprava vznikala v Rusku a teprve hotové kulisy byly převezeny do pařížského divadla.

Původní představa inscenace počítala pouze s jediným hrdinou příběhu a základní konflikt pak měl tvořit nenaplněný milostný vztah Petrušky a Baleríny. Brzy však byla tato dvojice postav doplněna o další figuru, typickou pro představení jarmarečního loutkového divadla – komického bezejmenného černouška, který se stával stále populárnější ikonou, zvláště s příchodem artefaktů s jeho zobrazováním. Základní osnova nakonec dávala tušit daleko složitější dramatický konflikt trojice hrdinů, než bylo zamýšleno. Na rozdíl od Ďagilevovy představy pestrobarevného reje ruských charakterů si ale představení dokázalo získat silný intelektuální náboj především i díky symbolice, jež byla prezentována samotným Petruškou coby personifikace „duchovního strádajícího počátku“ à la Pierrot, od něhož se odvíjely i všechny ostatní vztahy. Balerína pak pochopitelně prezentovala věčnou ženskost a Mouřenín naopak omezenost a hrubost mužské moci. Jeho postava také v konečném důsledku jako jediná zachovávala loutkovou podstatu hry, z níž se ostatní hrdinové dokázali vymanit, i když pochopitelně jejich loutková podstata zůstala v pohybech a gestech přítomna. Namísto pouhé vnějškové podívané však navíc nabídli herci divákům zosobnění skutečných vnitřních hnutí citu. Tomu ostatně odpovídalo také samotné prostředí inscenace, striktně oddělující exteriér s loutkovým divadélkem uprostřed stylizovaného náměstí a intimní skrytý život člověka, odehrávající se na pomezí skutečnosti a snu.

Benoisova koncepce scény prvního obrazu byla vedle realistické malby jako východiska pravdivosti inspirována především atmosférou lidových obyčejů a balaganu, doplněného běžnými ikonami ruské masopustní zábavy, jakými byly například kolotoče, krámky se sladkostmi, estrádní výstupy apod. Velmi důležitým aspektem přípravy se tedy stala také ona typicky ruská hrdost a vědomí vlastní národní historické kontinuity spolu se všemi zobrazovanými prvky domácí kulturní tradice, umožňujícími uchovat a předat tyto ze života převzaté obrazy ostatním, a to v podobě, která by byla srozumitelná i nezavázaným divákům.<sup>23</sup> Nezastíranou inspiraci scénografa v obraze Konstantina Makovského prozrazuje zachování většiny kontur jarmarečního divadla či opakování mnoha detailů, nacházejících se v jednotlivých plánech kompozice. Na druhé straně však při jejich srovnání pochopitelně na první pohled rozeznáváme odlišné uspořádání a zjednodušení kresby, doprovázené té-

<sup>23</sup> Ďagilev i v tomto případě bezesbytku splnil svoji představu o propagaci ruské kultury v zahraničí, která byla vlastním východiskem pro vznik souboru.

měř neznatelným posunem v charakteru barvy a světla, sloužícího jako zdroj dramatického napětí dekorace, která si však i přes tyto transformace dokázala zachovat rys životní přesvědčivosti a vyvolat potřebné emoce jak u domácího, tak francouzského publika. Svě náměstí Benois uzavřel do portálového oblouku s motivy falešných oken, jež zde symbolizovaly jakési pomyslné entrées do světa divadelního přestavení. Tím zároveň umožnil divákům dosáhnout zcela nového způsobu vnímání děje, který prostřednictvím analogie tohoto portálu s oponkami jarmarečního divadla na scéně vytvářel dojem dvojího světa, kde se skutečnost a fikce prolínají. Podobné postupy ostatně jen o několik let dříve uplatnil také Vsevolod Mejerchold při slavné inscenaci Blokova *Panoptika* v Dramatickém divadle V. F. Komissarževské v Petrohradě.<sup>24</sup> Celé představení pak bylo zahaleno do temnoty nočního Petrohradu, pokryté tmavomodrým jasem oblohy se zářícími hvězdami, již dominoval opakující se motiv ďábla, zobrazený na oponě k představení. Za zmínku v této souvislosti stojí i první verze této opony, jež měla původně podle Benoise zobrazovat pravý opak – tedy bílou čistotu nebes, spojenou s postavou tajemného Kouzelníka jako jejich vládce.<sup>25</sup>

O preciznosti výpravy pak svědčí především samotné kostýmy,<sup>26</sup> vytvořené se stejnou pečlivostí nejen pro hlavní postavy, ale i pro davové scény, v nichž výtvarník zobrazil různorodé prototypy lidí tehdejší společnosti – od světských dam, svátečně nastrojených oficírů a kupců v holínkách přes potulné herce zvonící svými zvončky, kočí, vozky a kojné až po figury opilců, mladých chasníků, prostých žen a karnevalových masek, tvořících pozadí příběhu. Významnou úlohu v tomto davu sehrála především barevnost, sloužící jako prostředek pro změny, a stále se zesilující kontrasty kompozice, jež vytvářely dojem dekorativní nádhery a okouzlení, což odpovídalo charakteru inscenačního záměru ruských baletů. Zdobnost kostýmů doplnilo i líčení, podporující expresivitu barevného spektra. I zde však základní principy vycházely z realistické představy zobrazení doby, která masopustní veselí v ruské metro-

<sup>24</sup> K Mejercholdově inscenaci Blokova *Panoptika* viz autorův článek *Počátky ruské moderní scénografie a symbolistní divadlo (Scénické experimenty S. Ju. Sudžjkina a N. N. Sapunova)*, in: *Divadelní revue*, 2002, č. 1, s. 42–53.

<sup>25</sup> Oba scénické návrhy se dochovaly. Jejich podrobnější srovnání však stále chybí.

<sup>26</sup> I zde Benois vycházel z realistických detailů oděvu třicátých let 19. století.

poli spojovala s ohromnými mrazy, jež vykouzlily na tvářích dívek a nosech mladíků stylizované červené skvrny.

Nejdůležitějším spojením symbolizujícím onen představovaný konflikt se pak pochopitelně stala podvojnost prostředí – na jedné straně nostalgie a romantika třicátých let 19. století, na straně druhé fantaskní svět barevnosti –, mezi nimiž se pohybovaly klasické divadelní typy, schopné díky své abstrakci překročit hranice času i subjektivního světa a opět se do nich navracet. Prostupnost obou prostorů umožnila tanečnickům povýšit původní prvoplánově zobrazované taneční kreace na vyšší úroveň, o čemž svědčí i geniální výkony všech hlavních představitelů. V premiérovém uvedení vystoupil vedle Václava Nižinského v roli Petrušky také Alexandr Orlov jako Mouřenín a Enrico Cecchetti,<sup>27</sup> ztělesňující postavu Kouzelníka. Trojici mužů doplnila slavná Tamara Karsavina v roli Baleríny.

Kritika spolu s obecenstvem ihned po premiéře přijala představení s obrovským nadšením. Publikum bylo uchváčeno především Stravinského hudbou, v níž oceňovalo neobyčejnou plnost zvuku a nové způsoby instrumentace spolu s geniálním podáním ruského tématu. Nejzajímavějším přínosem inscenace však zůstávají vedle samotné hudby i výtvarně pojaté kostýmy a choreografické řešení, jež tvoří nerozlučnou symbiózu a dokonalou harmonii, propůjčující tomuto dílu neopakovatelný charakter. To pochopitelně jednoznačně prokazuje nezastupitelný vliv Ďagileva jako impresária ruského baletu, jenž umožnil skladateli většinu jeho scénické hudby prosadit v divadelním prostředí. Významnou skutečností se pak v tomto kontextu stává i fakt, že Stravinskij dokončil hudbu až po konfrontaci s ostatními tvůrci, participujícími na inscenaci, což představuje zajímavý námět pro komparatistický výzkum, snažící se přesněji vymezit míru účasti různých umělců na vzniku díla.

<sup>27</sup> Cecchetti, Enrico (1850–1928) – italský tanečník, později taneční mistr Mariinského divadla v Petrohradě, učitel Anny Pavlovové, od roku 1910 začal spolupracovat s ruskými balety Sergeje Ďagileva.

## Příloha Scénář baletu *Petruška*<sup>x)</sup>

### 1. obraz

Masopustní veselí na náměstí v Petrohradě

Masopustní veselí výročního trhu roku 1830 na náměstí v Petrohradě. Lid slaví radostně tento zimní den. Celé prostranství je zaplněno nejrůznějšími postavami: jsou zde vojáci, sedláci, cikáni, kojné, měšťanské ženy atd. Ve středu jeviště stojí kouzelníkově divadlo. Dav žertuje, skotačí a tančí. Dívka doprovázená hráčem na tahací harmoniku předvádí své virtuózní taneční číslo. Na scénu vstupuje Kouzelník, zahajující své divadelní představení magickými tóny flétny. Opona jarmarečního divadla se pozvolna otevírá za zvuků hudby. Na trojdílném jevišti se objevují tři nehybné loutky: Balerína uprostřed, Mouřenín vlevo a Petruška, smutný kašpárek, vpravo. Na rozkaz Kouzelníka začínají loutky provádět typické mechanické pohyby kouzelných hraček (k tomu zní hudba „ruského tance“). Petruška i Mouřenín jsou zamilovaní do krásné Baleríny. Ta zcela nepokrytě upřednostňuje Mouřenína. V žárlivosti se Petruška rozzuří a chce zaútočit na svého rivala. V tom okamžiku Kouzelník ukončuje představení. Přihlížející obecenstvo se rozchází a oživlé loutky opět upadají do strnulosti.

### 2. obraz

Pokoj Petrušky

Petruška, uvržený Kouzelníkem do temného pokojíku s černými stěnami pomalovanými hvězdami a půlměsíci, zoufale protestuje proti své roli loutky. Náhle se dveře pokoje otevírají a dovnitř vchází Balerína. Petruška nemotorně vyznává Baleríně lásku a raduje se z jejich společného setkání. Balerína se však od něj odvrací a opět tiše odchází. Petruška zůstává ve svém vězení sám a znovu propadá pesimismu a zoufalství, které nakonec vyústí v odevzdanou rezignaci.

### 3. obraz

Pokoj Mouřenína

Ačkoli je Mouřenín také „vězněm“ loutkového divadla, zůstává s tímto údělem smířen. Jeho pokoj dekorují malby palem a exotických plodů. Mouřenína vidíme na velkém divanu, jak si spokojeně hraje s kokosovým ořechem. Balerína vstoupí do místnosti, tančí a nechává se Mouřenínem

<sup>x)</sup> Srv. Stravinskij, I.: *Petruška: Potěšnyje sceny v četyrech kartinach* (partitura), Moskva: Muzgiz 1962.

obdivovat. Mouřenín se pokouší její taneční kroky napodobit, až se mu konečně podaří Balerínu obejmout. Náhle jsou oba vyrušeni Petruškou, který výjev spatří a odhodlaně se vrhá na Mouřenína. Ten útok zlostně odrazí a pronásleduje Petrušku, který jen stěží unikne jeho šavli.

### 4. obraz

Masopustní veselí na náměstí v Petrohradě večer

Karnevalové veselí vrcholí. Lidé slaví a tančí. Svátek, probíhající podle staré ruské tradice, se blíží k závěru. Cikáni tančí s opilým Kupcem, na scénu vstupuje ke zděšení žen dokonce i ochočený medvěd, předvádějící svůj nemotorný tanec. Náhle se veselý shon přeruší. Na scénu vbíhá Petruška, pronásledovaný Mouřenínem, který jej dostihne a probodává svou tureckou šavlí. Přihlízející lidé jsou zděšeni a domnívají se, že se před jejich očima odehrála skutečná vražda člověka. Přichází Strážník, který vyslychá obviněného Kouzelníka. Ten mu však ukazuje, že na zemi leží jen obyčejná neživá loutka. Slavnost je u konce, dav se rozchází. Kouzelník táhne mrtvou loutku Petrušky zpět do své jarmareční boudy. Poté se na střeše lidového divadélka ještě na okamžik zjeví Petruškův oživlý duch, který chvíli divoce gestikuluje a hru konečně uzavře tím, že na publikum udělá „dlouhý nos“.

Vladimír Zvara

## Commedia dell'arte a vývin hudobného divadla v prvej tretine 20. storočia<sup>1</sup>

Problematike commedie dell'arte a jej uplatnenia v hudbe a hudobnom divadle v prvých desaťročiach 20. storočia sa venovali mnohí hudobní i divadelní historici. Táto téma sa objavuje v monografiách o jednotlivých skladateľoch a dielach i v prácach prehľadového typu. Ak však záujemca o túto tému siahne po štúdiách, ktoré vo svojom názve sľubujú celkový pohľad na problematiku commedie dell'arte v dejinách hudby a hudobného divadla, respektíve vo vzťahu k ich vývinu na počiatku 20. storočia,<sup>2</sup> stretne sa zväčša s akousi „kazuistikou“ – popisom radu diel, ktoré síce majú spoločnú spojitosť s commediou dell'arte, ale inak sú si často kompozične a štýlovo veľmi vzdialené. Okrem toho si pozornejší čitateľ rýchlo všimne i to, že historici – najmä tí so sklonom k lineárnemu chápaniu historických procesov – pričasto uvádzajú len niektoré vybrané príčiny „renesancie“ commedie dell'arte a osvetľujú len určité výseky z kontextuálneho poľa, do ktorého téma patrí. Preto som považoval za potrebné pokúsiť sa najprv zmapovať tému, ozrejmiť si jej rozsah a vnútorné členenie – bez toho, že by som ju chcel vtesnávať do nejakých škatuliek – a, samozrejme, jej súvislos-

<sup>1</sup> Štúdia je súčasťou medzinárodného projektu „Musiktheater in Deutschland 1900–1945“, subvencovaného agentúrami NWO (Holandsko) a DFG (Nemecko). V stručnejšej podobe vyšla v zborníku *Slovenská hudobná veda (1921–2001). Minulosť, súčasnosť, perspektívy*, Zborník z vedeckého seminára konaného u príležitosti 80. výročia Katedry hudobnej vedy na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave 12. 12. 2001 (ed. L. Chalupka), Bratislava 2001, s. 107–130.

<sup>2</sup> Ako napríklad Fischer, J. M.: *Ridi, pagliaccio, e ognun applaudira. Die Commedia dell'arte-Tradition in der Oper*, in: tenže: *Oper – Das mögliche Kunstwerk. Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Anif-Salzburg 1991, s. 177–186; Jacobs, G.: *The commedia dell'arte in early twentieth-century music: Schoenberg, Stravinsky, Busoni and Les Six*, in: *Studies in the commedia dell'arte* (ed. D. J. George a Ch. J. Gossip), Cardiff 1993, s. 227–245; Streicher, J.: *Falstaff und die Folgen: L'Arlecchino multiplicato. Zur Suche nach der lustigen Person in der italienischen Oper seit der Jahrhundertwende*, in: *Die lustige Person auf der Bühne* (ed. P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl a F. V. Spechtler), Bd. 1, Anif-Salzburg 1994, s. 273–288.

ti a presahy smerom k iným oblastiam dobovej kultúry i smerom do minulosti. Táto práca je správou o výsledkoch uvedeného pokusu. Začnem ju historickým exkurzom do dejín žánrov komickej opery, aby som aspoň letmo osvetlil vzájomné historické zväzky komickej opery a commedie dell'arte, ale najmä situáciu, v ktorej sa nachádzala komická opera na začiatku 20. storočia.

\* \* \*

Už v počiatkoch vývinu komickej opery formoval sa jej profil ako špecifického žánru hudobného divadla pod vplyvom commedie dell'arte. Námety talianskej opery buffy, ktorá sa začala formovať začiatkom 18. storočia v Neapole, zväčša sprostredkovane, ale pritom intenzívne nadväzovali na commediu dell'arte. Uvedené nadväzovanie súviselo s tým, že raná opera buffa sa v Taliansku obracala na publikum, ktoré bolo dovtedy zvyknuté predovšetkým na commediu dell'arte.<sup>3</sup> Sprostredkované bolo najčastejšie literárnymi a dramatickými predlohami, ktoré síce nepatrili do tradície autentickej, improvizovanej commedie, ale preberali z nej postavy, typické situácie a dramaturgické postupy (mnoho libriet vznikalo na motívy Moliérových hier a medzi najvýznamnejších libretistov doby patril Carlo Goldoni). Opera buffa ponúkla alternatívu k opere serii, a to z hľadiska námetu a deja i hudobnodramatickej štruktúry. Jej hrdinovia boli postavy-typy (často prevzaté aj so svojím pôvodným menom a atribútmi z commedie dell'arte), reprezentujúce ľudské slabosti a smiešnosti, pričom dôležitý zástoj v nej pripadol postavám sluhov a vôbec zástupcom nižších vrstiev. To sa premietlo nielen do uplatnenia hlasových odborov (významný podiel hlbokých hlasov oproti prevládaniu sopránov a kastrátov v opere serii), ale aj do celkového hudobnodramatického štýlu opery buffy. Poetika, vzdialená aristokratickému pátosu opery serie, a dôraz na situačné komické efekty viedli k tomu, že v talianskej komickej opere 18. storočia – od Pergolesiho až po Rossiniho – text, literárna zložka ustúpila do pozadia a hlavným sa stal autonómne hudobný humor. Ten spočíval okrem iného v motorickej vokálnej melodike s rýchlym mnohonásobným opakovaním slov, vedúcim až k ich nezrozumiteľnosti, a upriamoval pozornosť diváka na aktuálnu scénickú situáciu a hereckú akciu. Snaha tvorcov opery buffy o komický účinok determinovala aj ich zaobchádzanie s prebera-

<sup>3</sup> Por. Strohm, R.: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979, s. 23.

nými a „citovanými“ formami a prvkami opery serie. Vzťah komickej opery k jej vážnemu žánrovému náprotivku nadobúdala zreteľne ironický a parodický charakter, ktorý v mnohých prípadoch implikoval iróniu voči vyšším vrstvám a stavovskému spoločenskému poriadku. Aj tento dvojaký – žánrový a sociálny – „subverzívny“ charakter opery buffy sa pričínal o to, že francúzski Encyklopedisti našli práve v talianskej komickej opere naplnenie svojho esteticko-spoločenského ideálu.<sup>4</sup>

Francúzska opéra comique, typ hudobného divadla s hovorenými dialógmi – vnútorne silne diferencovaný tak dramaturgicky ako aj témami, ktoré vonkoncom neboli len komické – sa v mnohom odlišuje od opery buffy. Avšak obe národné tradície komického hudobného divadla mali, najmä vo svojich počiatkoch, významné podobnosti, okrem iného pokiaľ ide o ich súvis s tradíciami populárneho divadla. Východiskom vzniku opéry comique v druhej tretine 18. storočia sa stalo parížske jarmočné divadlo, théâtre de la foire, ktoré s talianskou commediou dell'arte zdieľalo improvizovaný charakter, ustálené typy postáv aj spoločensko-kritický osten (ten mal v théâtre de la foire silnejšie politické nasmerovanie).<sup>5</sup> V ďalšom vývoji opéry comique sa uplatnili veľmi rôznorodé vplyvy a tendencie, pričom v niektorých obdobiach v nej úplne prevládli vážne látky. Až v polovici 19. storočia sa na pôde opéry comique (najmä v dielach Alberta Grisara) uskutočnila renesancia nepsychologickej, konvencionálnej komédie typov, príznačnej pre commediu dell'arte a théâtre de la foire.<sup>6</sup> A od hlavného predstaviteľa tejto neskorej opéry comique, Adolpha Adama, vedie priama línia k žánru opéry bouffe, ktorý vytvoril Jacques Offenbach v päťdesiatych rokoch 19. storočia a v ktorom sa s novou silou rozvíja satirická a „podvratná“ sila komického žánru. Nešlo, pravda, o „podvratnosť“ v sociálnom a politickom zmysle: Offenbach sa v období cisárstva Napoléona III. v rokoch 1852–1870 tešil priazni najvyšších vrstiev.

<sup>4</sup> K dejinám opery buffy v 18. storočí por. Osthoff, W.: *Die Opera buffa*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift für Leo Schrade*, Bern-München 1973, s. 678–743; Strohm, op. cit.

<sup>5</sup> Ku vzniku opéry comique por. Vendrix, Ph. (ed.): *L'opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1992.

<sup>6</sup> Išlo o Grisarove opéry *Gilles ravisseur* (1848) a *Bonsoir, M. Pantalon!* (1851). Por. Klügl, M.: heslo *Gilles ravisseur* a Legrand, R.: heslo *Bonsoir, M. Pantalon!*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (ed. C. Dahlhaus a S. Döhring), Bd. 2., München-Zürich 1987, s. 588–589 a 591–592.

Offenbachova opéra bouffe bola jediným vyhraneným komickým žánrom hudobného divadla, ktorý sa etabloval v druhej polovici 19. storočia. Komická opera, najmä talianska, bola už začiatkom 19. storočia na ústupe, a to z hľadiska jej zastúpenia v opernom repertoári, ale aj z hľadiska jej podielu na formovom a dramaturgickom vývine opernej kompozície. Závažný odklon od dramaturgickej konvencie opery buffy (v dobovej terminológii nazývanej melodramma giocoso) obsahujú už Rossiniho komické opery: gradácia sa tu už nedosahuje ako v staršej opere buffe, opakovaním hudobných fráz a vôbec kumuláciou prostriedkov, ale s pomocou „vývinovej formy“, kde „každý ďalší úsek je potencovaný rytmickými, inštrumentačnými a dynamickými obmenami a posunmi a vyplýva v priamej závislosti z predchádzajúceho“.<sup>7</sup> Avšak zlom prináša až tvorba ďalšej generácie – a jeho dokumentom sú Donizettiho diela *L'elisir d'amore* (1832) a *Don Pasquale* (1843). Ústredné kategórie žánru opery buffy – komika, satira, irónia – totiž predpokladajú štylizáciu, divadlo nerealistické, založené na konvencii (v zmysle Mejercholdovho pojmu „uslovnosť“<sup>8</sup>). Sú zavádzajúce tvrdenia, že stará opera buffa bola „realistickým“ náprotivkom štylizovanej opery serie; i opera buffa sa totiž pôvodne vyznačovala silnou štylizáciou, ktorá ju – až po Rossiniho – z hľadiska poetiky zblížovala s commediou dell'arte. Aj keď, pravda, jestvujú podstatné dramaturgické rozdiely medzi molièrovskými a goldoniovskými textami, obsahujúcimi postavy a dejové motívy prevzaté z commedie, a pôvodnou commediou.<sup>9</sup> U Donizettiho a jeho súčasníkov štylizáciu nahrádza „stile imitativo“, nový, realistickejší spôsob hudobného stvárnenia afektov. A komédiu typov začína

<sup>7</sup> Döhring, S. – Henze-Döhring, S.: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* [= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13], Laaber 1997, s. 60 (preklad autor).

<sup>8</sup> Pojmom „uslovný teatr“ označoval Mejerchold divadlo založené na konvencii, štylizácii, teda principiálne neiluzionistické divadlo. Bližšie k významu pojmu por. Rudnickij, K.: *Režissor Mejerchold*, Moskva 1969, s. 120–124.

<sup>9</sup> K týmto rozdielom por. Krömer, W.: *Goldoni und die Commedia dell'arte*, in: *Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas* (ed. R. Bauer a J. Wertheimer), München 1983, s. 17–23; Krömer, W.: *Das Verhältnis von Komödie und bürgerlichem Drama im 18. Jahrhundert*, in: *Europäische Komödie* (ed. H. Mainusch), Darmstadt 1990, s. 276–288; Gier, A.: *Harlekin lernt singen. Figuren der Commedia dell'arte im Musiktheater*, in: *Die lustige Person auf der Bühne*, cit., s. 193–205.

nahrádzať komédia charakterov, individuálne vykreslených a sčasti aj vývojaschopných postáv (v popredí teraz namiesto zábavných sluhov zväčša stoja innamorati, teda pár zalúbencov, u ktorých neprevládajú komické, ale vážne, sentimentálne rysy).<sup>10</sup> Donizettiho komické opery (v skutočnosti diela žánrovo značne hybridné) sa natrvalo presadili v repertoári. Úspech dosiahli ešte aj iní skladatelia komických oper, ako napríklad Nemci Albert Lortzing a Otto Nicolai, ktorých diela sa použitím hovorených dialógov síce zaraďujú do žánru nemeckého „singspielu“, ale pritom (a to je príznačné) štýlovo nadväzujú na modely opéry comique (Lortzing) a talianskej komickej opery (Nicolai).<sup>11</sup> Avšak v druhej polovici 19. storočia sa kríza komediálnych operných žánrov prehĺbuje, a popri opére bouffe komickú operu reprezentujú už len viac-menej singularne, žánrovo ťažko zaraditeľné diela ako je Smetanova *Prodaná nevěsta* (1866), Wagnerovi *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) a Verdiho *Falstaff* (1893).

V odbornej literatúre boli presvedčivo popísané dôvody krízy žánru opery buffy koncom 18. a v 19. storočí: na jednej strane zmeny hudobnodramatického štýlu, pozorovateľné najmä u Rossiniho, na strane druhej odklon od štylizácie a komédie typov a kontaminácia komickej opery vážnymi žánrami (najmä takzvanými Rettungsoper a comédie larmoyante). Avšak ak chceme lepšie pochopiť historickú „stratu pozícií“, ktorú utrpela komická opera v priebehu 19. storočia, treba si všimnúť aj širšie, kultúrno-historické súvislosti. Aj hudobné divadlo sa zúčastňovalo na procese autonomizácie „vysokého“ umenia, ktorý Heinrich Bessler v oblasti hudby charakterizoval pojmom „Darbietungsmusik“.<sup>12</sup> Týmto pojmom označil Bessler čosi, čo považoval za historickú zvláštnosť: hudbu, ktorá sa vyvíjala z funkcií v živote človeka (náboženstvo, práca, tanec a pod.) a podáva sa publiku v koncertných sieňach ako autonómny objekt estetickej recepcie. K funkčnej

<sup>10</sup> K tejto problematike por. Krömer, W.: *Lustige Person und Protagonist: Ihr Verhältnis in ‚Commedia erudita‘ und ‚Commedia dell’arte‘*, in: *Die lustige Person auf der Bühne*, cit., s. 207–216.

<sup>11</sup> Por. Döhring, S. a Henze-Döhring, S., op. cit., s. 109–112.

<sup>12</sup> Bessler, H.: *Das musikalische Hören der Neuzeit* [= Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 104, H. 6], Berlin 1959. Reprint: tenže: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte* (ed. P. Gülke), Leipzig 1978, s. 104–173. Por. tiež Danuser, H.: *Die Musik des 20. Jahrhunderts* [= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7], Laaber 1984, s. 166–168.

a estetickej autonómii, ktorá takto vzniká, patrí dôraz na dodržiavanie hierarchie štýlových úrovní („vysoké“ umenie má povinnosť zotrvať na „vysokej“ štýlovej úrovni). Vplyv týchto trendov možno ľahko rozpoznať aj v opere 19. storočia. Požiadavka estetickej autonómie má za následok napríklad to, že hovorené dialógy, ktoré boli legitímne v určitých operných žánroch, sa postupne stávajú neprijateľnými na danej „vysokej“ štýlovej úrovni (existujú diela, v ktorých boli dialógy dodatočne nahradené recitatívmi, ako napríklad v *Carmen*, 1875, či v *Prodané nevěste*). A napokon nielen dialógy, ale časom aj recitatívy historicky ustupujú princípu prekomponovanej opery. Hierarchia štýlových úrovní z opery vylúčila satirické prehánanie a drsný humor, ktoré boli príznačné pre staršiu komickú operu a ktoré by sme márne hľadali vo väčšine hudobných komédií druhej polovice 19. storočia. Ak sa dnes opéra bouffe a opereta všeobecne považujú za žánre stojace mimo opery, odsúdili ich k tomu na jednej strane ich vonkajšie žánrové znaky, ako sú napríklad hovorené dialógy (hoci v tomto ohľade opéra bouffe len nadviazala na opéru comique) a na strane druhej drastické štýlové zlomy medzi subtílnou melanchóliou a divokým opojením tanečných (kankánových a valčíkových) finále, ktoré jednak reprezentujú živel „triviálnej“ hudby – v 19. storočí tak výrazne oddelenej od hudby „umeleckej“<sup>13</sup> – a jednak ironicky suspendujú city a charakterovú „logiku“ postáv.

\* \* \*

V prvej tretine 20. storočia sa dostala nielen komická opera, ale opera vôbec do tieňa operety a revue. Opera čo do diváckeho úspechu zaostávala za týmito zábavnými žánrami hudobného divadla, a v rámci operného repertoáru tvorili zasa komické žánre menšinovú oblasť (v opernom repertoári prevládala melodramma, teda talianska opera seria 19. storočia, a Wagnerova hudobná dráma).<sup>14</sup> Vzhľadom na vývin komických žánrov v 19. storočí, ako

<sup>13</sup> Por. Dahlhaus, C. (ed.): *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1967.

<sup>14</sup> V prvej desiatke najhrávanejších operných diel zaberali komické opery obvykle len 2–3 pozície. Pohľad do časopisu *Der Deutsche Spielplan* prezrádza, že v nemeckých operných divadlách (v Nemecku i mimo neho) väčšiu reprízovosť trvale dosahovali len tieto komické opery: *Le nozze di Figaro* a *Die Entführung aus dem Serail* (Mozart), *Il barbiere di Siviglia* (Rossini), *Zar und Zimmermann* (Lortzing), *Die lustigen Weiber von Windsor* (Nicolai), *Martha* (Flotow) a *Rosenkavalier* (R. Strauss).

aj na mohutný účinok diela Richarda Wagnera prejavujúci sa v tvorbe väčšiny operných skladateľov, ktorí prišli po ňom, získava v postwagnerovskej dobe samotný pojem komická opera často zreteľne historický, retrospektívny význam, v zmysle oprašovania, respektíve reštituovania starých žánrových tradícií. Takýto historizmus vo vzťahu ku komickej opere nebol, pravda, nový. Už koncom tridsiatych rokov 19. storočia boli v Paríži uvedené viaceré opery francúzskych skladateľov, ktoré zhudobňovali látky staršej opery buffy (tamojšie Théâtre de la Renaissance malo od roku 1838 privilegium uvádzať dvojdejstvé opery s recitatívmi, „dans le genre des opéras italiens“), a Offenbach roku 1856 deklaroval renesanciu estetiky „pôvodnej“ opéry comique a opery buffy ako program svojho divadla Théâtre des Bouffes-Parisiens.<sup>15</sup> V tej istej dobe prišlo vo francúzskej opere aj k spomínanému znovuoživeniu komédie typov na spôsob commedie dell'arte a théâtre de la foire, reprezentovanému operami Alberta Grisara. Programové návraty ku commedii dell'arte zaznamenávame aj v Taliansku, kde je commedia už od päťdesiatych rokov 19. storočia predmetom zvýšenej záujmu, sprevádzaného aj vedeckým výskumom jej dejín. Včasným príkladom jej znovuožívania v talianskej opernej tvorbe je dielo Carla Pedrottiho *Tutti in maschera* (1856) a najznámejším príkladom z prelomu 19. a 20. storočia je opera *Le maschere* Pietra Mascagniho (1901), v ktorej je commedia dell'arte ideologicky interpretovaná a vyzdvihovaná ako talianske národné kultúrne dedičstvo. Do tohto kontextu patria napokon aj diela ako sú Leoncavallovi *Pagliacci* (1892), kde commedia funguje ako vsuvka, ktorá má síce svoj význam v dramatickej výstavbe, no neovplyvňuje celkový štylistický rámec.<sup>16</sup> Historizujúci záujem o operu buffu a commediu dell'arte v opernej tvorbe sa teda nezrodil až v 20. storočí. Ale predsa získava v novej situácii určité nové rysy, ktoré ho robia jedným z významných fenoménov operných dejín tej doby.

<sup>15</sup> Cit podľa Döhring, S. a Henze-Döhring, S., op. cit., s. 298.

<sup>16</sup> Por. Henze-Döhring, S.: *Veristische und komische Oper in Italien und Deutschland um 1900*, in: *Bericht des Kolloquiums „Italien und Deutschland: Wechselbeziehungen in der Musik seit 1850“* (ed. F. Lippmann) [= *Analecta Musicologica* 28], Laaber 1993, s. 209–222. Po Leoncavallovi a Mascagnim na commediu dell'arte nadviazal rad ďalších talianskych skladateľov: Ermanno Wolf-Ferrari, Adriano Lualdi, Riccardo Pick-Mangiagalli, Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella a iní. Por. Streicher, op. cit., s. 273–288.



Foto archiv Národného divadla

S. Prokofjev: *Láska ke třem pomerančům* (baletní scéna harlekýnů). Národní divadlo (Smetanovo divadlo) 1963, režie Georgij P. Ansimov.

Popri znovuoživenom záujme o Mozartove diela, renesancii barokovej opery – najmä diel Händelových – a neoklasicizmu stal sa záujem o operu buffu a commediu dell'arte jedným z tých smerov v opere (operom repertoári, inscenačnej praxi i tvorbe) v prvej tretine 20. storočia, ktoré napriek svojmu „reštauratívne“ charakteru boli aj nositeľmi moderných, do budúcnosti mieriacich umeleckých tendencií.

V repertoári operných divadiel sa nová vlna záujmu o operu buffu a commediu dell'arte v kvantitatívnom zmysle priveľmi neprejavila. Renesancia diel opery buffy nemala všeobecnú platnosť, bola viazaná na určité divadlá a osobnosti – podobne ako nemecké händelovské hnutie.<sup>17</sup> Ani komické opery s „reštauratívnymi“ rysmi, komponované súčasnými autormi, ako boli napríklad Rave-

<sup>17</sup> K nemeckému händelovskému hnutiu dvadsiatych rokov por. Helmich, B.: *Händel-Fest und „Spiel der 10.000“*. *Der Regisseur Hanns Niedeecken-Gebhard*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris 1989.



lova *L'Heure espagnole* (1911), *Le furie di Arlecchino* Adriana Lu-aldioho (1915), *Arlecchino* a *Turandot* Ferruccia Busonihho (1917), Prokofievov *L'Amour des trois oranges* (1921), Stravinského *Mavra* (1922), *Tre commedie Goldoniane* (1920 a 1922) a *Il finto Arlecchino* (1928) od Giana Francesca Malipiera či *La donna serpente* Alfreda Casellu (1932), nedosiahli trvalý úspech. Výnimkou sa v tomto smere stali len goldoniovské opery Ermanna Wolfa-Ferrariho a diela Richarda Straussa *Rosenkavalier* (1911) a *Ariadne auf Naxos* (v druhej verzii, uvedenej roku 1916). „Problém komickej opery“, chápaný najčastejšie ako problém nedostatočného presadzovania sa komickej opery (najmä nových diel) v repertoári, ktorý nastolovali niektorí publicisti i umelci,<sup>18</sup> bol problémom hlavne pre tých, ktorí trvali na starom, obsolétom žánrovom modeli, podľa ktorého komická opera mala byť rovnocennou protiváhou vážnej, a neradi videli, že zábavné hudobné divadlo sa stalo doménou „nízkej“ operety. Keď sa dnes v odbornej literatúre dočítame, že sa komická opera na začiatku 20. storočia stala cestou úniku pred presilou Wagnerovej hudobnej drámy a veristickej melodrammy, musíme mať na pamäti, že táto problematika sa vlastne skladá z dvoch rozličných zložiek. Jednou z nich je onen dobový diskurz o údajnej nutnosti upevnenia postavenia komickej opery v repertoári a v tvorbe, diskurz značne ideologický (obzvlášť keď išlo o obnovu špecificky národných operných tradícií - okrem iných nemeckej komickej opery, respektíve takzvanej „Spieloper“<sup>19</sup>), ktorý by bolo naivné chápať ako popis reálnej situácie

<sup>18</sup> Najintenzívnejšie sa to dialo v nemeckej jazykovej oblasti, a to často s nacionálnym podtónom - ako problém obnovy nemeckej komickej opery. K vtedajšej diskusii o komickej opere por. napríklad Istel, E.: *Zum Problem der deutschen komischen Oper*, in: *Der Merker* 1, 1909, H. 2, s. 50-54; Gál, H.: *Zum Problem der komischen Oper*, in: *Musikblätter des Anbruch* 9, 1927, H. 1/2 [= *Oper: Jahrbuch 1927*], s. 90-93; Malipiero, G. F.: *Der Geist der Opera buffa* (1929), reprint in: *Bulletin Bayerische Staatsoper k inscenácii opery E. Wolfa-Ferrariho Die vier Grobiane* (1982), s. 17; Wolf-Ferrari, E.: *Meine Beziehung zur komischen Oper*, in: *Zeitschrift für Musik* 108, 1941, H. 1, s. 1-10; Rabenalt, A. M.: *Opera buffa - Die Komödie im Alltag*, reprint in: tenže: *Gesammelte Schriften* (ed. M. Linhardt), Bd. 1, Hildesheim-Zürich-New York 1999, s. 74-76.

<sup>19</sup> Tento starý pojem (použil ho už Albert Lortzing) sa v prvej tretine 20. storočia používal ako pomenovanie domnelej špecificky nemeckej žánrovej tradície, ktorej línia vedie od Telemannových a Dittersdorfových singšpílov k Lortzingovým a Nicolaiovým komickým operám a napokon až k dielom Wolfa-Ferrariho a Richarda Straussa. V tomto silne ideologickom zmysle používa pojem okrem iných i Karl Lütthge v knihe *Die deutsche Spieloper. Eine Studie*,

operných dejín. Druhá, historicky relevantnejšia zložka spočíva vo sfére umeleckých inovácií: pre rad moderných operných tvorcov - skladateľov, libretistov, režisérov a scénografov - sa komická opera a s ňou súvisiace historické (najmä predromantické) žánrové a štýlové kontexty skutočne stali príležitosťou na tvorbu hudobno-dramatických koncepcií protikladných nielen voči Wagnerovi a verizmu, ale vôbec voči opere ako psychologizujúcej realistickej alebo symbolistickej „dráme afektov“. Ako emfaticky hovorí Rudolf Stephan, „vo všetkých skladateľoch postwagnerovskej éry žilo prianie, znovuzískať tú rovnováhu vážnosti a hry, ktorá je rozoznateľná v 18. storočí, teda realizovať to, čo Nietzsche vyzýva ako prvok „južansko-stredomorský“.<sup>20</sup>

Nový záujem o operu buffu a commediu dell'arte (v jej literarizovaných formách, v ktorých sa stala súčasťou tradície starej opery buffy, ale tiež v jej autenticknej žánrovej podobe) v opernej tvorbe sa prejavoval veľmi rozdielnymi spôsobmi. V opere, rovnako ako v hudbe, možno na začiatku 20. storočia pozorovať rozštiepenie meštianskej kultúry na kultúru tradičnú a modernú. Tradičnejší pól v rámci našej témy predstavujú diela, v ktorých opera buffa a commedia pôsobili skôr len ako obmena či príjemné ozvláštnenie hudobnodramatického idiómu. Tieto diela naplňali túžbu po „lahkosti“ a „veselosti“, vyslovovanú najčastejšie konzervatívnymi kritikmi, a nepresiahli podstatnejšie receptívny horizont bežného súdobého publika. Ako príklad môže poslúžiť Ermanno Wolf-Ferrari, ktorého operná kritika za jeho komickej opery *Die neugierigen Frauen* (1903), *Die vier Grobiane* (1906) a *Susannens Geheimnis* (1909) ozdobilá pyšným titulom „znovuzrodený Mozart“.<sup>21</sup>

Braunschweig 1924. Por. Döhring, S. a Henze-Döhring, S., op. cit., s. 109-110. Tento pojem sa v skúmanom období uplatnil ako podtitul mnohých nových diel; por. „Liste der im Zeitraum 1900-1927 aufgeführten komischen Opern deutscher Komponisten“ v knihe W. Bittera *Die deutsche komische Oper der Gegenwart. Studien zu ihrer Entwicklung*, Leipzig 1932 (Anhang I).

<sup>20</sup> Stephan, R.: *Überlegungen zum Thema „Schönberg und Mozart“*, in: *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption* (ed. W. Gratzler a S. Mauser), Laaber 1992, s. 116 (preklad autor).

<sup>21</sup> Prvýkrát použil výraz „giovane Mozart redivivo“ Wilhelm Mauke v článku *Le donne curiose* v časopise *Revista musicale italiana* 11, 1904, s. 369; neskôr sa pojem „Mozart redivivus“ ujal najmä v nemeckej hudobnej tlači. K recepcii diel Wolfa-Ferrariho por. Schläder, J.: *Verurteilt zur komischen Oper. Zur Rezeptionsgeschichte von Ermanno Wolf-Ferraris Bühnenerwerken*, in: *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper 1989/90* (ed. H. Krellmann), München 1989, s. 32-49.

Na opačnom póle sú diela, ktoré historické podnety integrovali do radikálne nových hudobnodramatických koncepcií a ktoré nielen svojou poetikou, ale nezriedka i povahou svojho umeleckého nároku vybočovali z toho, čo bolo obvyklé vo vtedajšom opernom repertoári, a vzbudzovali preto skôr rozpaky než porozumenie publika. Tieto historizujúce a predsa avantgardné hudobné komédie nemožno skúmať izolovane – lebo všetky nové hudobnodramatické koncepcie doby, nie iba tie komediálne, tvoria bez ohľadu na rôznosť inšpiračných zdrojov určitý súvislý kontext. Ak by sme hľadali jeden základný pojem, ktorý ich všetky spája, bol by ním asi pojem otvorenosť. Otvorenosť štýlová i funkcionálna (voči realite doby, jej výzvam a potrebám), otvorenosť voči historickým vzorom rovnako ako voči vplyvom ostatných umení a zábavnej sféry. Otvorenosť ako významná charakteristika epochy a motor umeleckých inovácií, ako čosi, čo do istej miery zastúpilo chýbajúce autonómne a vývojovo nosné žánrové tradície.<sup>22</sup> V tomto zmysle nový záujem o operu buffu a commediu dell'arte tvorí súvislý kontext nielen s už spomínanými ostatnými „reštauratívnymi“ tendenciami, ale rovnako aj s fenoménom „Zeitoper“ v rámci smeru „novej vecnosti“, s vplyvom nemeckého výrazového tanca („Ausdruckstanz“) na operu, s očarením jazzom a americkou revue (mohutná vlna či móda amerikanizmov v európskej kultúre tej doby sa prejavovala, podobne ako záujem o commediu dell'arte, v najrôznejších oblastiach, od predmetov každodennej potreby cez sféru zábavy až po avantgardné umenie). A výskyt tém, prvkov a inšpirácií commediu dell'arte v opere nemožno oddeľovať od ich výskytu v iných umeniach tej doby, ktoré spolu predstavujú fascinujúco obsiahlu zbierku, zahrňajúcu rad vrcholných umeleckých udalostí, akými sú Verlainove básne zo zbierky *Fêtes galantes* (1868) a skladby, ktoré na ich motívy skomponovali Claude Debussy a Gabriel Fauré, Blokova hra *Balagančik* (1906, uvedená Vsevolodom Mejercholďom), Picassove a Braquove obrazy, balet Michaila Fokina *Le Carnaval* (1910) na hudbu Roberta Schumanna, Schönbergov *Pierrot lunaire* (1912), Stravinského balety *Pétrouchka* (1911, vo Fokinovej choreografii) a *Pulcinella* (1920, v choreografii Léonida

<sup>22</sup> Ťažko povedať, či je správne označovať fakt, že opera na prelome 19. a 20. storočia sa čoraz viac opierala o „vypožičané estetické kategórie“, hodnotovo zataženým dobovým pojmom „kríza opery“; por. Döhring, S. a Henze-Döhring, S., op. cit., s. 335.

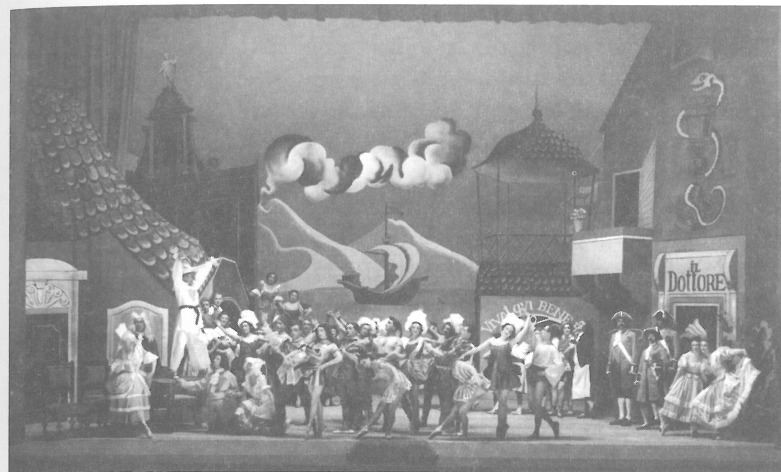


Foto archiv Národného divadla

I. Stravinskij: *Pulcinella*. Národní divadlo 1934, režie a choreografie Jelizaveta Nikolská, scéna Nikolaj Zareckij.

Massina), Satieho a Massinov balet *Parade* (1917) či Chaplinove grotesky.<sup>23</sup>

Celkové, amalgamujúce rozprávania o „renesancii commedie dell'arte“ v umení moderny, ku ktorým priam zvädza onen bohatý materiál, sa väčšinou nevyhnú určitým zjednodušeniam.<sup>24</sup> Tak ako v opere, aj v iných umeniach (vrátane „nízkyh“, zábavných druhov ako kabaret a cirkus) nadobúdala commedia, ktorá sa stala priam módnym trendom, najrôznejšie podoby a významy. Avšak tvorcovia nových umeleckých koncepcií nesiahali po nej len preto, že bola v móde; existovala nesporná afinita medzi commediou a avantgardistickými prúdmi v európskom umení na začiatku 20. storočia. Túto afinitu možno – s osobitným zreteľom na divadlo a hudobné divadlo – zhrnúť do piatich hesiel:

<sup>23</sup> Mnoho ďalších diel z tejto doby (najmä divadelných), ktoré sú inšpirované commediou dell'arte, uvádza K. Wolgast v knihe *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900*, Frankfurt am Main 1993, s. 38–51.

<sup>24</sup> Exemplárnym príkladom je publikácia M. B. Greena a J. C. Swana *The triumph of Pierrot. The commedia dell'arte and the modern imagination*, New York 1986.

Antiiluzionizmus, nerealistickosť, nepravdepodobnosť a „*uslov-nosť*“ stoja v commedii rovnako ako v umení avantgardy v protikla-de k realistickému umeniu a tiež k umeniu, ktoré si vynucuje citovú identifikáciu recipienta, napríklad súcit diváka s divadelným hrdi-nom. Príbehy commedie sú spravidla „bez konkrétneho vzťahu k etickým alebo ideálnym hodnotovým priestorom“<sup>25</sup> – jej postavy stoja, povedané s Nietzsche, „mimo dobra a zla“).

Pôvodná, improvizovaná commedia predstavovala primárne pantomimické, telesné herecké umenie, zdôrazňujúce vizuálnu zložku, a preto sa stala priam návodom na odliterarizovanie diva-dla a zároveň v širšom zmysle vzorom tých snáh v divadelnom, ale aj výtvarnom umení v prvej tretine 20. storočia, ktoré si kládli za cieľ „nanovo definovať vlastnosti imanentné svojmu vlastnému materiálu ako svoje tvorivé prostriedky“.<sup>26</sup>

V protiklade k postavám realistického divadla, ponímaným ako konajúce subjekty a psychologické charaktery, divadelná avantgar-da zavádza disociáciu a premenu funkcií postavy, akúsi „dekon-štrukciu“ role v jej tradičnom ponímaní<sup>27</sup> – pričom vieme, že aj commedii dell'arte bolo cudzie konzistentné chápanie postavy a že uplatňovala „fragmentáciu postáv na jednotlivé akcie a vyzdviho-vanie jednotlivých vlastností“ v podobe masiek a typov.<sup>28</sup>

V commedii i v tvorbe divadelnej avantgardy jednotlivé situá-cie, efekty a dejové motívy často získavajú viac pozornosti a vý-znamu, než by im „správne“ malo prislúchať z hľadiska dramatic-

<sup>25</sup> Hinck, W.: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italie-nische Komödie. Commedia dell'arte und théâtre italien*, Stuttgart 1965, s. 38.

<sup>26</sup> Steiert, T.: *Die Auflösung der Gattungen. Methodologische Überlegungen zur Geschichte der Oper in der Zeit zwischen 1910 und 1930* [nepublikovaný refe-rát], s. 4.

<sup>27</sup> Priekopníckym činom vo vzťahu k vzájomnému oddeleniu spevu a javiskovej akcie v hudobnom divadle bola Fokinova baletná inscenácia opery *Zolotoj pe-tušok* od Rimského-Korsakova (pod titulom *Le Coq d'or*, Ballets Russes, Paríž 1914). To, ako disociácia divadelnej (hudobnodramatickej) postavy vyúsťuje v zásadne redefinovanie jej funkcií, vidno veľmi dobre na príklade Stravinské-ho *Renarda* (1922): spevné hlasy raz „reprezentujú“ role, raz „komentujú“, inokedy zvukomalebne „ilustrujú“ akciu – slovom, sriedavo plnia úlohy, ktoré by boli nezlučiteľné v rámci tradične chápanej identity postavy. Por. Danuser, op. cit., s. 94–95; Schläder, J.: *Gegen Wagner. Theatrale und kompositorische Innovation im Musiktheater der klassischen Avantgarde*, in: *Oper im 20. Jahr-hundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, (ed. U. Bernbach), Stutt-gart-Weimar 2000, s. 57–58.

<sup>28</sup> Krömer, W.: *Die italienische Commedia dell'arte*, Darmstadt 1976, s. 11.

kému celku (v jeho starom, „organickom“ chápaní) – čo znamená **zvýznamňovanie detailu** na úkor celku (nadradeným celkom už potom nie je ani tak dráma, ako skôr divadelné predstavenie). Disociácia postavy i **zvýznamňovanie detailu** umožňujú avantgard-ným hudobným dramatikom hľadať nové recepcné modely, v rámci ktorých sa viac pozornosti dostáva umeleckému stvárneniu jednot-livých kompozičných vrstiev predstavenia – nech je to herecká akcia, hudba či hoci svietenie.<sup>29</sup>

A napokon, v commedii i v umení avantgardy pozorujeme ve-domé zrieknutie sa „vysokého“ umeleckého nároku: ako commedia dell'arte odmietala štýl dobového aristokratického divadla – commedia erudita – tak rad tvorcov divadelnej avantgardy odmie-tol-vzletný idealizmus a sebaobdivný pátos „vysokého“ umenia predchádzajúcej éry, ktorý v hudobnom divadle k absolútnemu vrcholu dovedol Richard Wagner. Nové tvorivé koncepcie, provo-katívne preberajúce prvky „nízkych“, „triviálnych“ žánrov, si ne-zriedka formulujú svoj vlastný, radikálne nový umelecký nárok, ktorý je (podobne ako v commedii) obvykle založený menej na prezentácii ideálov a vášni ako skôr na originálnom a duchaplnom stvárnení kompozičného materiálu.

\* \* \*

Táto štúdia nemá byť ďalšou z farbistých narácií o „renesancii commedie dell'arte“, rovnako ako nemá za cieľ vyčerpávajúce ana-lytické spracovanie historického materiálu. Jej zámerom je zmapo-vať tému a jej dôležité súvislosti s inými témami, poukázať na jej členitosť a naznačiť spôsob, ako sa možno s touto členitosťou zmys-luplne historiograficky vysporiadať. Avšak práve pokiaľ ide o roz-členenie, roztriedenie materiálu – javov v hudobnom divadle prvej tretiny 20. storočia, ktoré majú do činenia s commediou dell'arte –

<sup>29</sup> V oblasti hudobného divadla nachádzame i v tomto bode exemplárne príklady v tvorbe Igora Stravinského, napríklad v *L'Histoire du soldat* (1918): na jednej strane tu pozorujeme značne epizodickú výstavbu celku deja (s veľmi voľnou kauzálnou nadväznosťou udalostí), na druhej strane hudba orchestra, hrajúce-ho na javisku, vystupuje do popredia ako samostatný faktor divadelnej akcie (a ešte viac suspenduje dej v jeho tradičnom, kontinuálnom chápaní). Úplne iný tvorivý koncept založený na zámernej disociácii kompozičných vrstiev popi-suje J. Schläder v štúdiu *Zum Scheitern verurteilt. Musiktheater-Avantgarde in Deutschland und Arnold Schönbergs Glückliche Hand*, in: *Drama und Theater der europäischen Avantgarde* (ed. F. N. Mennemeier a E. Fischer-Lichte), Tü-bingen-Basel 1994, s. 411–430.

ostávam čitateľovi stále veľa dlžný. Lebo uvedené rozdelenie autor-ských tvorivých prístupov na také, ktoré prvky commedie dell'arte využívajú na obmenu a ozvláštnenie hudobnodramatického idiómu, a na tie, ktoré s pomocou podnetov commedie formulujú nové tvorivé koncepcie, je síce legitímne – avšak akonáhle začneme obom kategóriám priradovať konkrétne diela a inscenácie, stane sa táto dvojčlenná kategorizácia zavádzajúcou. Práve na našej téme (a tiež na ostatných smeroch, ktoré sme označili ako „reštauratívne“) sa dá totiž skvelo doložiť fenomén, typický pre modernu prvých desaťročí 20. storočia: že aj taký umelecký tvar, ktorý je poplatný tradícii a konformný s existujúcimi štýlovými, žánrovými a inštitucionálnymi rámcami, môže skrývať vyslovene avantgardné štrukturálne momenty. Pokúsim sa preto načrtnúť ešte jedno možné typologické rozčlenenie materiálu. Pôjde o charakteristiku dvoch výrazných tendencií v uplatňovaní podnetov commedie dell'arte v hudobnom divadle prvej tretiny 20. storočia, tendencií veľmi odlišných, ale – ako naznačím v závere – nie nezlučiteľných.

**Molière, Goldoni a opera buffa.** Už sme hovorili o tom, že komická opera bola v sledovanom období nezriedka ponímaná (publicistami, publikom a niekedy aj samotnými skladateľmi) ako „veselá“ a „osviežujúca“ alternatíva k Wagnerovi a talianskej melodramme. Diela, patriace do tohto kontextu, majú spravidla historizujúci charakter: mnohé opery nemeckých autorov znamenali pokus oživiť tradíciu nemeckej „Spieloper“ 19. storočia,<sup>30</sup> iné – nemecké i talianske – programovo nadväzovali na predrossiniovskú operu buffu. V žánrovom rámci opery buffy 18. storočia sa potom uplatňovali i prvky commedie dell'arte, a síce väčšinou prostredníctvom goldoniovských a molièrovských námetov. V hudbe týchto opier sa hravosť a odľahčenosť literarizovanej commedie veľmi často spája s tým, čo bolo začiatkom 20. storočia pocitované ako „mozartovský“ štýl; ako však vysvetľuje Thomas Seedorf, vtedajší „návrat k Mozartovi“ bol založený na jednostrannom, ideologickom obraze Mozarta ako „majstra rokoka“.<sup>31</sup> Hoci recepcia komických opier Ermanna Wolfa-Ferrariho na nemeckých scé-

<sup>30</sup> Por. pozn. 18.

<sup>31</sup> Chápanie Mozarta, zúžené na jeho „Heiterkeit“ či „serenitas“, má korene v 19. storočí a v modernej dobe ho nanovo formuloval Ferruccio Busoni. Por. Seedorf, T.: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990, s. 98.

nach mala súvis s vtedajšou „renesanciou“ Mozartových opier,<sup>32</sup> údajné „mozartovské“ rysy v jeho opernej hudbe v skutočnosti korešpondujú skôr s hudbou Mozartových predchodcov ako bol Baldassare Galuppi.<sup>33</sup> Iná vec je, že „citované“ klasicistické modely v oblasti melódie, syntaxe a harmónie skladateľa ozvlášťovali a kombinovali s modernejšími postupmi – a to sa už dostávame do oblasti, kde práca s historickými podnetmi nezriedka naberala zaujímavé a kvalitatívne nové podoby. Príklady veľmi osobitých hudobnodramatických riešení v tejto sfére sa nájdu i u samotného Wolfa-Ferrariho. Ten vo svojich komických operách uplatňuje inštrumentačné, melodické, harmonické i dramaturgické modely opery buffy 18. storočia tak, že pri tom prichádza aj k reštitúcii spôsobu hudobného stvárňovania afektov, príznačného pre buffu, a autonómne hudobného humoru, ktorý tvoril konštitutívny prvok talianskej komickej opery až po Rossiniho.<sup>34</sup> Iným spôsobom reštituovali afektový slovník starej opery buffy Gian Francesco Malipiero a Alfredo Casella. Avšak najnázornejším a asi aj najvýznamnejším príkladom takéhoto kompozičného historizmu je opera Richarda Straussa a Huga von Hofmannsthalu *Ariadne auf Naxos* (1912/1916).

*Ariadne auf Naxos* v rovine námetu spája commediu dell'arte – zastúpenú Zerbinettou, Harlekýnom, Scaramucciom a Truffaldinom – s gréckou mytológiou (Ariadna, Bacchus, Najáda, Dryáda).<sup>35</sup> Jej zhudobnenie predstavuje jeden z vrcholov kompozičnej recepcie diela Wolfganga Amadea Mozarta v 20. storočí,<sup>36</sup> pričom

<sup>32</sup> Úspešnej premiére opery *Die neugierigen Frauen* v Mníchove roku 1903 predchádzal slávny mníchovský cyklus mozartovských inscenácií režiséra Ernsta von Possarta, a úspech diela Wolfa-Ferrariho bol, ako o tom svedčia aj kritiky, umocnený určitou štýlovou konvergenciou jeho diela s dielami Mozartovými. Por. tamže, s. 21–27 a 38–39.

<sup>33</sup> Por. tamže, s. 39–41 a 52–62.

<sup>34</sup> K tomu por. tiež Zvara, V.: *Komische Oper nach der Jahrhundertwende*. In: *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (ed. S. Mauser) [= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 14], Laaber 2002, s. 111–117.

<sup>35</sup> Takéto bizarné spojenia neboli v tej dobe výnimočné; napríklad rakúsky literát Franz Blei roku 1909 uverejnil hru tematicky (aj keď nie kvalitatívne) blízku Hofmannsthalovmu libretu, nazvanú *Scaramuccia auf Naxos*.

<sup>36</sup> K recepcii Mozarta v tvorbe R. Straussa por. Kunze, S.: *Idealität der Melodie. Über Richard Strauss und Mozart*, in: *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption* (ed. W. Gratzner a S. Mauser), Laaber 1992, s. 11–30. Mozartom argumentoval aj libretista Hofmannsthal, keď sa snažil odradiť Straussa od wagnerovskej „tučnej



Foto archiv Forschungsinstitut für Musiktheater, Universität Bayreuth

R. Strauss: *Ariadna na Naxu* (první verze). Hoftheater Stuttgart 1912, režie Max Reinhardt, scéna Ernst Stern.

sa v ňom, podobne ako v Mozartových operných dielach, prelínajú žánrové prvky vážnej i komickej opery 18. storočia. Pravda, bolo by veľkým zjednodušením povedať, že v rámci mytologickej dejovej línie sa uplatňujú výhradne prvky opery serie a že komediálny živel Zerbinetty a jej spoločníkov sa opiera len o prostriedky opery buffy. Stačí všimnúť si len charakter Zerbinettných koloratúr. Straussov a Hofmannsthalov historizmus je príliš komplexný a rafinovane kombinujúci, než aby bolo možné priamočiaro ho vzťahovať k určitým žánrovým vzorom. Postavy commedie dell'arte, ako ich stvárnil Hofmannsthal, majú do činenia s operou buffou, s Molièrom (ktorého hra *Bourgeois gentilhomme* - v Hofmannsthalovej úprave - pôvodne tvorila rámec opery *Ariadne auf Naxos*), ale aj s rokokovými maskovanými komediantmi Antoina Watteaua a tiež s pôvodnou, improvizovanou commediou. *Ariadna* vo svojej druhej, dnes zná-

hudby“ (list Straussovi z 11. 6. 1916) *Salome* a *Elektry* a priviesť ho k štýlu, v ktorom bude opäť dominovať spevný hlas a ktorý reštituuje prvky číslovej opery. Por. Seedorf, op. cit., s. 148-154.

mej verzii bola a je dielom esteticky konformným a, ako by povedal Brecht, „kulinárnym“. Avšak ak sa Hofmannsthalovým a Straussovým komediantom pozornejšie prizrieme, zistíme, že svojím spôsobom naplňajú väčšinu z bodov, do ktorých sme zhrnuli afinitu commedie a divadelnej avantgardy (len druhý bod, odliterarizovanie divadla, sa na nich jednoznačne nehodí). A kontrast dvoch žien, Ariadny a Zerbinetty, rozdielných svojim štýlom i náhľadom na svet, nie je iba „duchovným základným kameňom diela“,<sup>37</sup> ale stal sa aj východiskom odvážneho, hravo poetologického dramaturgického experimentu.

V súvislosti s *Ariadnou* sa však otvára i iná, z hľadiska našej témy nesmierne vzrušujúca perspektíva, ktorou je súvis tohto diela s tvorbou režiséra Maxa Reinhardta. Vieme, že Strauss a Hofmannsthal boli jeho veľkými obdivovateľmi, že im záležalo na tom, aby sa podieľal na premiérovom nastudovaní *Rosenkavaliera*, a že uvedenie pôvodnej verzie *Ariadny* si Hofmannsthal doslova nevedel predstaviť bez Reinhardta, lebo, ako napísal, „tento bizarný celok obstoí len v Reinhardtovej atmosfére, na ktorú je vypočítaný“.<sup>38</sup> O Reinhardtovi, tomto veľkom reprezentantovi divadelnej avantgardy, existuje mnoho teoretických prác, podobne ako o Straussovej a Hofmannsthalovej spoločnej tvorbe. Jeho vzťahu ku commedii dell'arte (ktorého prvým mílnikom bola inscenácia Gozziho *Turandot* so scénickou hudbou od Ferruccia Busonihho roku 1911 a ktorý vyvrcholil slávnou produkciou Goldonihho hry *Il servitore di due padroni* roku 1924) je venovaná i špeciálna publikácia.<sup>39</sup> Ale skutočná analýza reinhardtovských podnetov v koncepcii *Ariadny* (v rovine libreta i zhudobnenia), konkrétnych spôsobov, ako sa vplyv jeho inscenačného štýlu (zahŕňajúceho špecifickú kultúru hereckého prejavu, reprezentovanú najmä hereckou rodinou Thimigovcov) premieta do štruktúry tohto operného diela, ešte realizovaná nebola. Práve takáto analýza by pritom mohla byť význam-

<sup>37</sup> List Hofmannsthalu Straussovi z polovice júla 1911. K pomeru „vnútorného deja“ *Ariadny*, ako ho koncipoval Hofmannsthal, a reálnej dramaturgickej štruktúry diela por. Zvara, V.: *Zum Problem der inneren Handlung in den Operntexten Hugo von Hofmannsthal*, in: Richard Strauss-Blätter, Neue Folge, Nr. 34 (Dezember 1995), s. 121-132.

<sup>38</sup> List Hofmannsthalu Straussovi zo 4. 11. 1911.

<sup>39</sup> Leisler, E. a Prossnitz, G. (ed.): *Max Reinhardt und die Welt der Commedia dell'arte. Text- und Bilddokumentation*, Salzburg 1970.

ným dokladom vzájomnej vývojovej interakcie medzi rozličnými druhmi umenia, takej príznačnej pre skúmané obdobie.<sup>40</sup>

Ani na pôde samotného operného divadla sa historizujúci záujem o commediu dell'arte samozrejme neobmedzil na novú tvorbu. Väčší (i keď, pravda, omnoho ťažšie rekonštruovateľný) dosah na publikum malo i tu uplatňovanie prvkov commedie v inscenačnej praxi. Pramene svedčia o tom, že v prvých troch desaťročiach 20. storočia sa najmä v Nemecku v zvýšenej miere objavovali aj v inscenáciách opier staršieho repertoáru. Prichádzalo k zaujímavým posunom: repertoárové komické opery, ktoré náležia k tradícii opery buffy a ktorých postavy majú literárne sprostredkovaný súvis s typmi commedie dell'arte (ako napríklad Rossiniho *Il barbiere di Siviglia*), sa niektorí inscenátori snažili svojím inscenačným výkladom posúvať do sféry pôvodnej, predliterárnej commedie. Presnejšie povedané: pri hľadaní nových možností inscenačného stvárnenia týchto opier intenzívne využívali určité výtvarné atribúty a prvky pohybovej poetiky commedie.<sup>41</sup> Ani táto tendencia nebola výsadou opernej scény: činoherní režiséri ako Max Reinhardt, Jacques Copeau či Vsevolod Mejerchoľd objavovali nielen u Carla Gozziho, ale aj u Molièra a Goldoniho ich spätosť s pôvodnou, neliterárnou commediou dell'arte (a dávajú prednosť tým ich dielam, kde je táto spätosť citelnejšia). Pravdaže, medzi radikálnymi inscenačnými experimentami a divadelnou konvenciou existoval plynulý prechod. Ale nemožno sa ubrániť dojmu, že práve niekde tu viedla hranica medzi tradičnou a modernou kultúrou, keď v oslavnom texte o Wolfovi-Ferrarim z pera konzervatívneho kritika čítame ponosu, že v mnohých inscenáciách majstrových komických opier sa žiaľ „komika vonkajškovej situácie nadraduje charakte-

<sup>40</sup> Podobnú problematiku, vplyv tvorivých postupov tanečnej avantgardy na formovanie hudobnej reči Igora Stravinského, tematizujú G. Oberzaucher-Schüller a T. Steiert v heslách o choreografických dielach Bronislavy Nižinskej na Stravinského hudbu *Les Noces* (1923) a *Le Baiser de la fée* (1928) v *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, cit., Bd. 4, s. 432-436 a 443-445.

<sup>41</sup> Napríklad režisér Herbert Graf inscenoval *Barbiera* na spôsob commedie dell'arte roku 1926 v Münsteri; por. Graf, H.: *Rossini's „Barbier von Sevilla“ als Commedia dell'arte*, in: *Die Scene* 17, 1927, H. 12, s. 349-351; Rosenzweig, A.: *Tanz und Operngeste*, in: *Musikblätter des Anbruch* 9, 1927, H. 1/2 [= *Oper: Jahrbuch 1927*], s. 59. Podobné postupy sa uplatňovali aj v inscenáciách Mozartových opier *Le nozze di Figaro* a *Così fan tutte*; por. Hofmüller, M.: *Opernkrise und Stilpflege*, in: *Musikblätter des Anbruch* 9, 1927, H. 1/2 [= *Oper: Jahrbuch 1927*], s. 33.

rom“ a „commedia dell'arte, ktorú prekonal Goldoni, sa zvrháva v šaškovanie“.<sup>42</sup>

**Záhľadný pierot.** Commedia dell'arte mala v umení na počiatku 20. storočia aj inú tvár, ktorá vôbec nebola „veselá“ a „osviežujúca“. Ide o kult postáv commedie, najmä pierota, ako výsostne artificijných bytostí, umožňujúcich najrôznejšie projekcie, bizarný esteticizmus, experimentovanie s identitou jedinca, prechody cez hranicu medzi realitou a fikciou a povznesenie sa nad protiklad medzi dobrom a zlom. To všetko umožňovali podivne ambivalentné, neživo-živé postavy, akými mohli byť masky commedie dell'arte, ale napríklad aj bábky.<sup>43</sup> Tento kult postáv commedie má dva historické zdroje. Jedným je francúzsky symbolizmus, ktorý si vytvoril špecifický variant tradičnej postavy pierota. Ten bol pôvodne naivným sedliakom (tak ho zachytáva napríklad Molière), neskôr sa stal sentimentálnym melancholikom (Watteauova postava Gillesa, ktorú potom v duchu „neorokoka“ neskorého 19. storočia znovuobjavoval Verlaine). Napokon ho symbolisti urobili osamelým, vo svojom vlastnom svete uzavretým a tajomným čudákom, ktorý sa zhovára s mesiacom a od nešťastnej lásky má neraz rovnako blízko k samovražde i vražde. Do tejto polohy sa dostával vlastne už od čias herca Jeana Gasparda Debureaua, ktorý v tejto role vystupoval v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 19. storočia a svojou interpretáciou postavy zaujal a ovplyvnil Charlesa Baudelaira, Théophila Gautiera a iných francúzskych literátov.<sup>44</sup> Druhým, starším, ale nemenej dôležitým zdrojom tohto kultu sa stala nemecká romantická recepcia rozprávok Carla Gozziho, ktorá vyvrcholila v tvorbe E. T. A. Hoffmanna, najmä v jeho dielach *Phantasiestücke in Callots Manier* (1815) a *Prinzessin Brambilla* (1820), a v ktorej sa spája záľuba v strašidelnosti s hravou fantasti-

<sup>42</sup> Zentner, W.: *Zum Opernschaffen Ermanno Wolf-Ferraris*, in: *Zeitschrift für Musik* 108, 1941, H. 1, s. 14.

<sup>43</sup> S takto motivovaným záujmom o postavy commedie išiel ruku v ruku aj novoprebudený záujem o tradície bábkového divadla. V tomto zmysle veľký teoretik divadelnej avantgardy Edward Gordon Craig vo svojom časopise *The Mask* jedným dychom horlil za masky commedie dell'arte a za herecký prejav na spôsob takzvanej „Über-marionette“ („nadbábky“). Por. Craig, E. G.: *On the art of the theatre*, London 1911.

<sup>44</sup> K „dejinám“ postavy pierota por. Lehmann, A. G.: *Pierrot and the Fin de siècle*, in: *Romantic mythologies* (ed. I. Fletcher), London 1967, s. 209-223; Storey, R. F.: *Pierrot. A critical history of a mask*, Princeton 1978.

kou a experimentovaním s identitou jednotlivca v duchu romantickej irónie.<sup>45</sup>

Fantastické, raz skôr sentimentálne, inokedy mystické až hrôzostrašné príbehy a výjavy, v ktorých vystupujú postavy commedie dell'arte, nachádzame v dielach francúzskych symbolistov, v dekadentnom umení fin de siècle i v umení expresionizmu. Tento trend dal vzniknúť množstvu diel - básní, obrazov, divadelných hier, baletov a pantomím, ktoré patria buď k tragickému alebo ku grotesknému, ale nikdy nie k čisto komickému žánru. Pokiaľ ide o hudbu a hudobné divadlo, reprezentatívnymi dielami tejto orientácie sú *Pierrot lunaire* od Arnolda Schönberga (1912, na básne Alberta Girauda), Stravinského a Fokinov balet *Pétrouchka*, ale tiež Malipierove diela *Die Orpheide* (1925, komponované ako *L'Orfeide*, menovite prológ *Der Tod der Masken - La morte delle maschere*) a *I capricci di Callot* (1942, na námet Hoffmannovej poviedky *Prinzessin Brambilla*). Do tohto kontextu patrí aj nesmierne zaujímavá postava Arlecchina z rovnomennej opery Ferruccia Busoniho, pri ktorej koncipovaní sa Busoni pravdepodobne priamo inšpiroval názormi Edwarda Gordona Craiga a jeho konceptom „Über-marionette“.<sup>46</sup> Dobré však bude na tomto mieste spomenúť ešte iný, menej známy, ale obzvlášť exemplárny príklad: tanečnú pantomímu spisovateľa Arthura Schnitzlera a skladateľa Ernsta (Ernö) von Dohnányiho *Der Schleier der Pierrette*, ktorá mala premiéru v Drážďanoch roku 1910. Recepčia tohto diela, ktoré sa v desiatych a dvadsiatych rokoch s úspechom uvádzalo v mnohých mestách Európy (vrátane Prahy, Brna a Bratislavy),<sup>47</sup> totiž dokladá nielen dobovú konjuktúru žánru pantomímy, ktorý umožňoval nahradiť formy klasického baletu expresívnou gestickou rečou tela a stal sa preto dôležitou platformou nových foriem scénického pohybu, ale tiež príťažlivosť, ktorú v tej dobe mal práve onen mystický variant commedie dell'arte. Schnitzlerov príbeh o Pierrotovi, ktorý sa otrávi od žiaľu nad tým, že jeho milá Pierotka sa vydáva za Harlekýna, aby sa potom v podobe prízraku objavil na

<sup>45</sup> K romantickej recepcii Gozziho por. Feldmann, H.: *Die Fiabbe Carlo Gozzis. Die Entstehung einer Gattung und ihre Transposition in das System der deutschen Romantik*, Köln-Wien 1971.

<sup>46</sup> Por. Beaumont, A.: *Busoni the composer*, London-Boston 1985, s. 221-237.

<sup>47</sup> Naštudoval ho tu v roku 1923 choreograf Achille Viscusi. K dejinám recepcie diela por. Oberzaucher-Schüller, G.: *Der Schleier der Pierrette*, in: *Tanzblätter* 29, 1981, s. 8-18.

ich svadbe a odviezol si Pierotku do svojho maliarskeho ateliéru, veľmi zaujal Maxa Reinhardta, ktorý ho chcel uviesť s Gretou Wiesenthal v role Pierotky, i Vsevoloda Mejercholda, ktorý pantomímu ešte v roku 1910 uviedol v Sankt Peterburgu, v kabarete Dom interlúdií. Mejerchold pantomímu premenoval na *Kolombíninu šatku*, modifikoval kresbu postáv a deju dodal groteskný ráz. Hlavnou postavou sa stal démonický usporiadateľ tanca Gigolo (hral ho sám režisér), ktorý akoby na neviditeľných nitkách poťahoval a viedol všetky ostatné postavy; tento zjav sa stal choreografovi Michailovi Fokinovi inšpiráciou k vytvoreniu postavy Majiteľa búdy v *Pétrouchkovi*. (Vplyvu Mejercholda a ruskej divadelnej avantgardy vôbec na tvorbu Igora Stravinského sú venované viaceré publikácie.<sup>48</sup>) Pantomímu naštudoval dokonca dvakrát i ďalší veľký ruský režisér, Alexandr Tairov (roku 1913 v Slobodnom divadle Konstantina Marjanova a roku 1916 v Komornom divadle v Moskve).

Záujem protagonistov divadelnej avantgardy o dielo, ako je *Der Schleier der Pierrette*, záujem, ktorému nebola na prekážku ani Dohnányiho nie príliš osobitá hudba, je príznačný pre kultúrno-historickú situáciu, s ktorou máme do činenia. Dielo tak, ako je zachytené v partitúre, nepôsobí príliš avantgardne. Napokon, aj z piatich bodov, do ktorých sme pracovne zhrnuli afinitu commedie a divadelnej avantgardy, spĺňa len časť: napĺňa síce postulát odliterarizovania divadla, postavy rozhodne nie sú pojednané ako tradičné charaktery, ale nedá sa jednoznačne povedať, že by jeho poetika bola antiiluzívna a že by jej bol cudzí „vysoký“ umelecký nárok). No toto dielo zjavne napriek tomu oslovovalo avantgardných divadelných tvorcov a ponúkalo im príťažlivé možnosti inscenačného výkladu a dotvárania. Tento zdanlivý rozpor nám pripomína, že vývin umení v skúmanej dobe - vrátane hudby a opery - nesmieme vidieť naivne schematicky v zmysle polarít: zastaralý, prekonaný postromantický a postwagnerovský idealizmus, mysticismus a vznešenosť versus moderná, protiromantická, a preto pokroková triezvosť, „nová vecnosť“, hravý, protiromantický historizmus a nadväzovanie na „triviálne“ žánre. Dôraz na mýtické

<sup>48</sup> Dömling, W.: *Stilisierung und Spiel. Über Igor Strawinskys Bühnenwerke und ihren Zusammenhang mit dem Theaterkonzept W. E. Meyerholds*, in: *Maske und Kothurn* 28, 1982, s. 18-34; Mosusova, N.: *Stravinsky's Petrushka: From street entertainments to Diaghilev's Season*, in: *Maske und Kothurn* 33, 1987, Nr. 1-2, s. 151-157.

dimenziu umenia a najmä divadla, vychádzajúci okrem iného z podnetov Wagnera a Nietzscheho, nehral dôležitú úlohu len pre priekopníkov divadelnej avantgardy Adolpha Appiu a Émila Jacquesa-Dalcroza, ale ešte aj v medzivojnovom období, a napríklad v oblasti tanca a scénického pohybu bol základňou umeleckých výbojov až do tridsiatych rokov.<sup>49</sup>

Je napokon príznačné, že inšpiračné zdroje a podnety, na ktoré nadväzovala ruská umelecká avantgarda - a tá bola jedným z najdôležitejších ohnísk vtedajšieho umeleckého vývinu - vôbec neumožňujú aplikáciu uvedenej polarity. Vlna intenzívneho záujmu ruských umelcov o podnety dvoch spriaznených divadelných tradícií, commedie dell'arte a ruského jarmočného divadla, ktorú odštartovalo uvedenie symbolistickej hry Alexandra Bloka *Balagančik* (1906, v Divadle Very Komisarževskej v Sankt Peterburgu) a ktorá vyrcholila uvedením *Turandot* podľa Carla Gozziho v réžii Jevgenija Vachtangova (1922, v 3. štúdiu moskovského Umeleckého divadla), rozvinula princíp grotesky, ktorý umožňuje spojenie a premiešanie neviazanej komiky s hlbokou tragikou. Vsevolod Mejerchoľd (režisér *Balagančika* a zároveň predstaviteľ hlavnej postavy Pierota), ktorý vo svojej zásadnej teoretickej práci *Balagan* nazýva grotesku zvláštnym druhom syntetického nazerania na svet,<sup>50</sup> čerpal podnety z artificálnych i úplne „triviálnych“ divadelných tradícií: rovnako vášnivo sa zaujímal o francúzsky a ruský symbolizmus i autentickú commediu dell'arte, o vysoko artificálne ázijské divadelné tradície i kabaret.<sup>51</sup> To všetko boli podnety, z ktorých tvoril svoju novú divadelnú poetiku, a v tejto jeho novej poetike sa rozplývali všetky zdanlivé protiklady a nezlučiteľnosti - i tá medzi odhmotnenou mystikou „tajomného pierota“ a robustnou

<sup>49</sup> Por. Helmich, op. cit.; Oberzaucher-Schüller, G. (ed.): *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1992.

<sup>50</sup> Mejerchoľd, V. E.: *Balagan*, in: tenže: *O teatre*, Moskva 1912. Slovenský preklad pod názvom *Jarmočné divadlo* in: Mejerchoľd, V. E.: *Rekonštrukcia divadla*, Bratislava 1978, s. 97-129. K problematike ruskej umeleckej avantgardy a jej recepcie podnetov commedie dell'arte por. Clayton, J. D.: *Pierrot in Petrograd. The commedia dell'arte/Balagan in twentieth-century Russian theatre and drama*, Montreal-Kingston-London-Buffalo 1994; Jones, W. G.: *Commedia dell'arte: Blok and Meyerhold, 1905-1917*, in: *Studies in the commedia dell'arte*, cit., s. 185-197.

<sup>51</sup> Por. Mailand-Hansen, Ch.: *Mejerholds Theaterästhetik in den 1920er Jahren - ihr theaterpolitischer und kulturideologischer Kontext*, Kopenhagen 1980.

telesnosťou improvizovanej commedie dell'arte. Na pôde ruskej divadelnej avantgardy sa uskutočnila vskutku veľkolepá obnova tradície commedie dell'arte ako „její nové založení z principu, který je jí původně vlastní“.<sup>52</sup> Na tejto renesancii historickej tradície, ktorá zároveň znamenala zrod radikálne nového umenia, sa významne podieľalo aj hudobné divadlo. Nie je náhoda, že v dvoch kľúčových hudobnodramatických dielach, ktoré to dokladajú - v Stravinského *Pétrouchkovi* a Prokofievovej opere *L'Amour des trois oranges*, napísanej podľa Mejerchoľdovho scenára,<sup>53</sup> hrajú významnú úlohu podnety commedie dell'arte, a vonkoncom v nich neslúžia iba ozvláštneniu či odľahčeniu idiómu, ale naopak, stávajú sa súčasťou zásadne nových dramaturgických koncepcií, ktoré uchopujú jednotlivé výrazové prostriedky v silne elementárnej podobe a nanovo definujú ich vzájomné súvťažnosti a súhru.

<sup>52</sup> Vojtěch, I.: *Mejercholdova lekce*, in: tenže: *Komentáře 1957-87*, Praha 1988, s. 54.

<sup>53</sup> *Divertissement. 12 scén, prolog, epilóg a 3 intermédiá. Napísali K. A. Vogak, Vs. E. Mejerchoľd a Vl. N. Solovjev podľa scenára kniežata Carla Gozziho: Reflektívny rozbor rozprávky Láska k trom pomarančom*, in: *Lubov k trom apel-sinam. Žurnal Doktora Dapertutto* [časopis, ktorý vydával Mejerchoľd v rokoch 1914-16] 1, 1914, No. 1, s. 18f.



Helena Spurná

## Fenomén monodramatu a jeho hudebního ztvárnění na příkladu děl *Erwartung* a *La Voix humaine*

S žánrem monodramatu, které lze definovat jako drama s jednou jednající, obvykle hovořící postavou (vyloučena není ani přítomnost dalších, většinou však okrajových postav - němé osoby, chór), se setkáváme již v samých počátcích evropského divadla. Jeho první rozkvět ale zaznamenáme až v 18. století, a to zejména ve Francii a v Německu (autoři Alexis Piron, Jean-Jacques Rousseau, Johann Wolfgang Goethe, Johann Christian Brandes, Abel Seyler ad.). Nejznámější monodramata z této doby představují *Pygmalion* Jeana-Jacquesa Rousseaua (1770) a Goethova *Proserpina* z roku 1776. Stěžejním znakem útvaru se stává snaha o zobrazení vnitřního světa postavy, citů a emocí; monodrama klade důraz na lyrické momenty, přičemž intenzita duševních pochodů bývá umocněna prostředky literárně stylistickými (anakoluty, hyperboly, exklamacce), scénickými (pantomima) nebo umělecko-technickými (hudba, jejímž zdrojem může být v monodramatech 20. století též gramofon, televizor apod.). Ze spojení dramatu pro jednu postavu s hudebním, instrumentálním projevem se v 18. století zrodil specifický umělecký druh označovaný jako *melodram*<sup>1</sup> - vedle *monodramu*

<sup>1</sup> Základy melodramu byly položeny Rousseauovým *Pygmalionem*, který byl za autorova života zhudebněn hned několikrát (Horace Coignet, Anton Schweitzer, Franz Aspelmayr) a po jeho smrti k němu hudbu vytvořil Jiří Antonín Benda. Text můžeme považovat za klasickou ukázkou literárního žánru monodramatu, i když v ději figurují dvě postavy - Galatea totiž ve hře vystupuje pouze jako předmět Pygmalionovy monologické promluvy, sama zůstává němá (oživne a krátce promluví až na konci dramatu). Vysokého stupně uměleckého vývoje dosahuje melodram v témže století v duodramu *Ariadne auf Naxos* (1774), dramatu *Medea* (1775) a monodramu *Pygmalion* (1779) od původem českého skladatele Jiřího Antonína Bendy (v prvních dvou případech je autorem textu Brandes, autorem *Pygmaliona* byl již jmenovaný Rousseau). V 19. století tento žánr nejvýznačněji reprezentuje Zdeněk Fibich, který založil koncepci melodramu jako scénického celovečerního díla (viz trilogie *Hippodamie* na slova Jaroslava Vrchlického z let 1889-1891). K melodramu se obrací též skladatelé století dvacátého (klasické dílo tohoto žánru vytvořil Arnold Schönberg - viz *Pierrot lunaire* z roku 1912), mnohem častějším jevem je však zapojování principu melodramu do druhově žánrových syntéz, např. v podobě kom-

(monodramatu) mohl mít melodram i formu *duodramu* (duodramatu). Duodram vznikl zavedením další postavy do děje (termín byl ovšem vztahován i na útvar s více než dvěma postavami).

Monodrama se nepřestává pěstovat ani v následujícím století, žánr se však nijak podstatně nerozvíjí, ulpívá na zděděných obsahových a formálně jazykových postupech a stává se často pouze záminkou k sólové exhibici význačných herců.<sup>2</sup> Teprve na počátku 20. století, v souvislosti se závažnými společensko-kulturními proměnami, zasahujícími i do sféry dramatické tvorby a divadla, zažívá monodrama jakési obrození a jeho existence nabývá na nové významové platnosti. Nová situace, v níž se rozvíjí, utváří i novou podobu žánru, který rovněž zákonitě sleduje aktuální cíle. Vyjadřuje nyní nemožnost komunikace, izolaci, vzájemné odcizení i sebeodcizení; pro monodrama 20. století je příznačné, že řeč evokuje prázdné, mechanické řečnění, že zobrazovaná postava ve svém monologu vyjevuje nezvratnou blízkost smrti.<sup>3</sup> Za anticípátora moderního mo-

binace mluveného slova a hudebních čísel se sborovými a baletními výjevy (Honeggerova *Jana z Arku na hranici*, Stravinského *Perséphone* a *Oedipus Rex* aj.) Z hlediska skladatelské práce se slovem v melodramu rozeznáváme dva základní, navzájem rozdílné přístupy: buď se mluvené slovo s hudebními úseky střídá (vývojově starší typ), nebo zaznívají oba projevy současně a vytváří tak jakýsi homogenní celek (tento jev je zastoupen již v Bendových dílech). Při tomto tzv. paralelním uplatnění slova a hudby pak může být deklamovaný slovní part podáván bez jakékoli hudební stylizace nebo - což začíná být běžné ve 20. století - je přesně rytmizován a dokonce i jistým způsobem melodizován, aniž by však slovní intonace splynula s intonací vokální.

Více viz *Slovník české hudební kultury* (ed. J. Fukač a J. Vysloužil), heslo *melodram* (JVI), Praha 1997, s. 545-547.

<sup>2</sup> Srv. Brauneck, M. a Schneilin, G. (Hg.): *Theaterlexikon (Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles)*, *Monodrama* (Poloni, B.), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, s. 622-623.

<sup>3</sup> Rozkvětu monodramatu ve 20. století odpovídá rozklad klasického dialogického dramatu jako v renesanci vzniklé literární formy, specifickým způsobem odrážející existenci mezilidského světa. Jak nastínil ve své stěžejní práci *Theorie des modernen Dramas* (1956) Peter Szondi, s krizí mezilidských vztahů a komunikace, se ztrátou pevného řádu, s rozpadem jednoty individuálního a obecného, spolu s těmito sociologickými jevy, které s veškerou razancí propukají na konci 19. století, dostavuje se logicky i hluboká krize klasické dramatické formy. Dialog coby „mezilidský jazykový projev v dramatu“ se jeví jako těžko udržitelný. (srv. Szondi, P.: *Teória modernej drámy*, Bratislava: Tatran 1969, s. 14) Můžeme to vidět na příkladu her Čechovových, Strindbergových či dramát Maurice Maeterlincka. Maeterlinck byl ostatně jedním z prvních dramatiků, jež si tuto situaci klasického dialogického dramatu uvědomovali;

nodramatu je možné považovat Augusta Strindberga, autora pozoruhodné jednoaktovky *Ta silnější* (*Den Starkare*, 1889). Děj této „patnáctiminutovky“, pojednané v intencích Strindbergova vidění světa jako „souboje mozků“, se odvíjí z jednoduché situace: Paní X, vdaná herečka, na Štědrý večer v koutě jakési dámské kavárny potkává slečnu Y, neprovdanou herečku, jejíž přítomnost ji vyprovokuje k tomu, aby nahlas uvažovala o svém vztahu k ní. Emocionální monolog vdané herečky postupně nabývá podoby ukřivděné a nenávislné obžaloby slečny Y, která nás nenechává na pochybách, že herečka X chová ke své sokyni vlastně skrytý obdiv a ambivalentní citovou vazbu; její promluva prozrazuje nepřekonatelnou závislost na té, k níž mluví. Strindberg nás sice po celou dobu udržuje v nejistotě, kdo je ve hře tou „silnější“, avšak zdá se, že to není nepřetržitě mluvící paní X, nýbrž právě slečna Y, která za celou dobu nepronese jediné slovo na svoji obhajobu.<sup>4</sup> Z významných autorů monodramat první poloviny 20. století jmenujme alespoň Jeana Cocteaua, tvůrce dodnes oblíbených děl *Lidský hlas* (*La Voix humaine*, 1930 – viz dále) a *Lhostejný krasavec* (*Le bel indifférent*, 1940), zpracovávajících téma opuštěné a zhrzené milenky, nebo Arnolta Bronnena (*Ostpolzug*, 1927).<sup>5</sup> Osobitě využil techniky monodramatu také např. americký dramatik Eugene O'Neill ve zná-

roku 1898 se zmínil o důležitosti zjevně adialogického a nonverbálního dialogu druhého stupně, neboť jen ten je prý s to pochopit a zachytit podstatu duše. (srv. Maeterlinck, M.: *Le Trésor des Humble*, Paris 1946, s. 138) Krize dialogického dramatu se do tvorby těchto a mnoha dalších moderních dramatiků promítala nejrůznějším způsobem. Vedle uplatňování techniky „monologue intérieur“ a experimentování s žánrem monodramatu měla i podobu nahrazování verbálně dialogické hry nonverbálními výrazovými formami, neboť nejen monologizace, ale také teatralizace, zdivadelnění je legitimní odpovědí na zjevný úpadek dialogu. (srv. Bayerdörfer, H.-P.: *Der totesagte Dialog und das monodramatische Experiment. Symptome der ‚Umsetzung‘ im modernen Schauspieltheater*, in: *Theateravantgarde. Wahrnehmung - Körper - Sprache*, Hg. E. Fischer-Lichte, Tübingen-Basel: Francke Verlag 1995, s. 242-290)

<sup>4</sup> Srv. Strindberg, A.: *Ta silnější* (překlad F. Fröhlich), in: *týž: Hry I*, Praha: Divadelní ústav 2000.

<sup>5</sup> Drama *Ostpolzug* je reprezentativním dílem expresionistického směru, který programově usiloval o zobrazení jednotlivce namísto příběhu odehrávajícího se mezi lidmi, a měl proto k monodramatu blízko již ze své podstaty. Bronnenovo dílo je typickou ukázkou toho, jak se monolog v moderním monodramatu může stát nástrojem aktu sebeproklamace, manifestování ega promlouvající postavy. Srv. Bayerdörfer, op. cit., s. 272.

mém *Císaři Jonesovi* (*Emperor Jones*, 1920).<sup>6</sup> Ve druhé polovině minulého století pak nacházíme celou řadu děl koncipovaných ve formě monodramatu – Samuel Beckett: *Poslední páska* (*Krapp's Last Tape*, 1958), Helmut Qualtinger: *Der Herr Karl* (1961), Franz Xaver Kroetz: *Wunschkonzert* (1972), což je hra zajímavá tím, že protagonista je němý, Peter Hacks: *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe* (1976), Patrick Süskind: *Kontrabas* (*Der Kontrabaß*, 1981), Peter Turrini: *Hotovo. Konec* (*Endlich. Schluss*, 1997) aj.<sup>7</sup> V dramatické tvorbě mnohých soudobých autorů lze vůbec sledovat silnou převahu monologické jazykové promluvy. Ukázkovým příkladem jsou hry Thomase Bernharda, např. *Minetti* (1977) nebo *Der Weltverbesserer* (1979). Ač nejsou monodramaty v tradičním slova smyslu, svým charakterem mají k tomuto útvaru nejbližší – hlavní postava tu jednoznačně demonstruje svoji jazykovou převahu nad ostatními jednajícími, kteří plní funkci spíše stimulantů a provokatérů než rovnocenných aktérů.

V souvislosti s oblíbeností monodramatu ve 20. století pak jistě nepřekvapí skutečnost, že se tento útvar snaží pro sebe nově využít i hudební skladatelé, kteří mohou mimo jiné navázat na tradici koncertního či scénického melodramu. Hudebně dramatické skladby, v nichž figuruje jediná postava, se stávají výrazným fenoménem hudby 20. století: z novější tvorby jmenujme např. díla *El Cimarrón* (1970) a *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* (1971) od Hanse Wernera Henzeho, *Flower and Hawk* (1972) od Carlisle Floyda, *Phaedra* (1974) George Rochberga, *Testament of Eve* (1976) od Jean Iveyové, *Monolog* (1977) od Adriany Hölszky, trojici známých děl britského skladatele Petera Maxwella Daviese *Eight Songs for a Mad King* (1969), *Miss Donnithorne's Maggot* (1974) a *The Medium* (1981) či reprezentativní ukázky ruských tzv. „mono-oper“ *Zapiski sumasědšego* (Jurij Bucko, 1964), *Dnevnik Anny Frank* (Grigori Frid, 1969), *Pis'ma*

<sup>6</sup> Hra, ovlivněná moderní psychologíí a psychoanalýzou, je z větší části vnitřním monologem sebeodcizeného jedince, despotického a vypočítavého císaře Brutuse Jonese. Tok mučivých představ a potlačovaných vzpomínek na bolestnou minulost, pod jejichž tíhou se hrdina dramatu nakonec zastřelí, tu slouží k objasnění kořenů Jonesova přítomného jednání. Srv. O'Neill, E.: *Císař Jones*, Praha 1925.

<sup>7</sup> Srv. Brauneck, M. a Schneilin, G., op. cit. Podrobněji k historické i teoretické problematice literárního monodramatu viz též Demmer, S.: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*. Köln-Wien 1982.

*Van Goch* (Grigori Frid, 1975) a *Nežnost'* (Vitalij Gubarenko, 1976).<sup>8</sup>

V následujících dvou kapitolách této studie se budu podrobně zabývat dvěma bezesporu nejznámějšími a nejhranějšími ukázkami hudebního monodramatu 20. století, *Očekáváním* (*Erwartung*, 1909) od rakouského skladatele Arnolda Schönberga (text Marie Pappenheimová) a *Lidským hlasem* (*La Voix humaine*, 1958) francouzského komponisty Francise Poulenca (text Jean Cocteau).

*Erwartung* má v podtitulu v zjevné narážce na tradici melodramu označení „monodram“, *La Voix humaine* pak v intencích domácí tradice „lyrická tragédie“ – obě díla však bývají běžně přiřazována k opernímu žánru a označována jako „mono-opery“, což je zejména pokud jde o *Erwartung* nanejvýš problematičtější. Schönbergova skladba dramaturgicky sice částečně vychází z opery 18. a 19. století tím, že navazuje – byť radikálním způsobem, pokud jde o hudební jazyk – na její charakteristický útvar „scéna a árie“,<sup>9</sup> v němž se naplňovala hlavní doména žánru, tj. hudební předvedení afektů, silných citů a emocí (v *Erwartung* jde o dvojscénu, skládající se ze dvou áriových úseků, jimž pokaždé předchází dva recitativy<sup>10</sup>). Obsahově, hudebně a po divadelní stránce však je všechno jiné než opera v tradičním významu. Jedná se zkrátka o modelový příklad díla vymykajícího se jakémukoli zařazení. Z toho důvodu také působí problémy divadelním tvůrcům, kteří musí pokaždé řešit otázku, s jakým dalším hudebně scénickým dílem *Erwartung* v rámci jednoho inscenačního večera zkombinovat.

### 1. *Erwartung* aneb věčnost okamžiku ve 426 taktech

Zhudebnění monodramatu v atonálním slohu se v případě skladatele, jakým byl Arnold Schönberg, jistě nejeví jako něco výjimečně zvláštního; Schönberg hudbu a umění vůbec považoval za misi

<sup>8</sup> Viz *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. S. Sadie), *Monodrama* (McLucas, A. D.), Vol. 17, London 2001, s. 5.

<sup>9</sup> Útvar „scéna a árie“, např. německy *Szene und Arie*, se uplatňoval v operní tvorbě německé (Beethoven, Weber, Marschner), francouzské (skladatelé grand opéry) i italské (Verdi). Jde o sólový výstup obvykle uvedený doprovodným recitativem, na nějž navazují dvě árie či zpěvní díly (recitativní části mohou být vsunuty i mezi árie nebo do jejich průběhu).

<sup>10</sup> Srv. Krellmann, H.: *Arnold Schönberg*, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten* (Hg. U. Bernbach), Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 2000, s. 422.

nových vizí a radikálních řešení, vzpírajících se konvenčním představám.<sup>11</sup>

Jak *Erwartung*, tak i zbývající tři hudebně jevištní díla Arnolda Schönberga problematizují tradiční hudební postupy i žánrové kategorie a hudebnímu divadlu otevírají nové perspektivy. Jeho v pořadí druhá hudebně dramatická práce, *Šťastná ruka* (*Die glückliche Hand*, text autor) z roku 1913, nezapře sice vliv wagnerovského hudebního dramatu (vytvořením dokonalé syntézy hudby, slova, scénického obrazu a herecké akce či otevřeným důrazem na orchestr a jeho psychologicko-charakterizační funkci), jako celek je však mnohem blíže specifickému označení „drama s hudbou“ (*Drama mit Musik*). I zde je hudba komponována v atonálním slohu a spolu s libretem, představujícím sled do značné míry samostatných výjevů, tvoří hudebně obrazové podobenství či parabolu na téma stále se opakujícího životního osudu génia.<sup>12</sup> Ten je tu představován postavou Muže (zpívaná a pantomimická role), jeho němými protihráči jsou Žena, Pán a skupina dělníků, s nimiž Muž bez úspěchu svádí věčný boj. Marné počínání Muže přitom sarkastickým způsobem komentuje dvanáctičlenný pěvecký sbor. Symbolická rovina příběhu má být dle Schönbergových poznámek podpořena výmluvnou gestickou a pohybovou akcí i hrou barev, uplatněných v kostýmní složce, dekoraci a světlech.<sup>13</sup> Z tohoto hlediska je zajímavé, že Schönberg se zabýval myšlenkou na filmové ztvárnění

<sup>11</sup> Arnold Schönberg (1874–1951) patří k nejvýznamnějším hudebním skladatelům 20. století. Jeho tvorbu lze rozčlenit do několika vývojových etap. Z hlediska objevování nových kompozičních metod jsou nejdůležitější léta 1909–1915 a 1921–1923. V letech 1909–1915 Schönberg zkomponoval řadu skladeb v tzv. atonálním slohu, jenž fakticky znamenal popření významové priority tonálního centra čili zrovnoprávnění všech dvanácti tónů chromatické stupnice (vedle *Erwartung*, op. 17, to byla např. díla *Das Buch der hängenden Gärten*, op. 15, „Drama mit Musik“ *Die glückliche Hand*, op. 18, nebo slavný cyklus melodramů *Pierrot lunaire*, op. 21). V období ohraničeném zhruba roky 1921–1923 zformuloval a poprvé uplatnil „metodu komponování s 12 navzájem se vztahujícími tóny“, tzv. dodekafonii. Dodekafonie byla výsledkem potřeby vytvořit nový organizační řád tónového materiálu poté, co došlo k rozpadu tonálního systému; k nejvýznamnějším dílům komponovaným touto technikou patří *opery Von heute auf morgen*, op. 32, a *Moses und Aron* (nedokončeno, 1932).

<sup>12</sup> Srv. CD nahrávku firmy Sony classical Schoenberg, A.: *Die glückliche Hand*, op. 18, *Variations for Orchestra*, op. 31, *Verklärte Nacht*, op. 4 (*Version for String Orchestra*), London 1993.

<sup>13</sup> Srv. Schönberg, A.: *Die glückliche Hand* (*Drama mit Musik*), reprint libreta k cit. CD nahrávce, s. 16–38.

dramatu, přičemž výtvarnou stránku chtěl svěřit duchovně spřízněnému Oskaru Kokoschkovi.<sup>14</sup> V opeře *Ze dne na den* (*Vor: heute auf morgen*, 1928, text Max Blonda), již Schönberg uvedl do hudebního divadla dvanáctitónovou techniku, podrobil sarkastickému výsměchu dobově oblíbený typ „Zeitoper“<sup>15</sup> a současně konfrontoval tradici komické opery jako žánru. Tím, že k banálnímu příběhu manželské nevěry a žárlivosti Schönberg napsal dodekafonickou hudbu, posunul tento žertovný výjev ze soudobé domácnosti do zcela zvláštní roviny, v níž nabýval podoby až jakési „apokalypsy“, byť apokalypsy „v rodinném měřítku“.<sup>16</sup> Nedokončenou tříaktovou dodekafonickou operu *Mojžíš a Áron* (*Moses und Aron*, text autor) z roku 1932 můžeme pak chápat jako originální příklad dobově příznačné hybridizace druhů a žánrů hudebního divadla, neboť bez ohledu na podtitul se toto dílo blíží spíše typu „scénického oratoria“ (libreto zpracovává materiál bible – 2. a 3. knihu Mojžíšovu –, míra účasti sboru výrazně přesahuje obvyklou míru zapojení sboru v opeře, převládají dějově statické, „nedivadelní“ momenty). Originální je i způsob, jímž Schönberg vystihl rozdílnost v pojetí víry oběma protagonisty, respektive antagonisty, bratry Mojžíšem a Áronem: zatímco Mojžíš, jenž věří v sílu původního božího slova, se příznačně vyjadřuje sprechgesangem, tenorový part Árona, prosazujícího namísto myšlenky její „obraz“, se vyznačuje kantabilitou a lyričností.<sup>17</sup>

*Erwartung*, monodram pro soprán a velký orchestrální aparát, Schönberg zkomponoval během pouhých sedmnácti dnů; začal 27. srpna a skladbu dokončil 12. září.<sup>18</sup> Nikoli nepodstatnou okol-

<sup>14</sup> Schorske, C. E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siécle*, München: Piper 1994, s. 337.

<sup>15</sup> Zeitoper (časová opera) se jako operní typ zkonstitovala v Německu ve 20. letech minulého století. Vyznačovala se aktuálními náměty ze soudobého života (reflektovala životní styl velkoměsta, civilizační pokrok, technický rozvoj), uplatněním postupů evropské zábavné hudby a amerického jazzu apod. K reprezentativním dílům Zeitoper náleží *Hin und zurück* (1927) a *Neues vom Tage* (1929) Paula Hindemitha, *Jonny spielt auf* (1927) Ernsta Křenka, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) od Kurta Weilla nebo *Maschinist Hopkins* (1929) od Maxe Branda.

<sup>16</sup> Srv. Schönberg, A.: *Von heute auf morgen*, Oper in einem Akt. Partitur, Hrsg. R. Hoffmann, Mainz: B. Schott's Söhne und Wien: Universal Edition AG 1970.

<sup>17</sup> Srv. Schönberg, A.: *Moses und Aron*, Oper in 3 Akten, Mainz: Schott 1958.

<sup>18</sup> Stuckenschmidt, H. H.: *Arnold Schönberg*, Praha 1971 (překlad Z. Nouza a M. Pohl), s. 42.

ností tohoto horečnatého tempa přitom byla krize Schönbergova manželství i osobního života. Jistou dobu předtím totiž skladatele opustila jeho žena, která odešla za malířem (a také Schönbergovým přítelem) Richardem Gerstlem. Manželka se k Schönbergovi sice záhy vrátila, avšak celá událost měla tragické důsledky, neboť Gerstl spáchal sebevraždu.<sup>19</sup> Z. bolesti, zoufalství a nepochybně i pocitů viny tedy vzniklo dílo, které nese stopy nejhlubšího osobního osamocení – stejně tak ovšem i osamění uměleckého, ke kterému skladatel na cestě za radikálním hudebním stylem už cílevědomě a promyšleně směřoval.

Dílo otevírá roku 1909 spolu s písňovým cyklem *Knihy vizuálních zahrad* a *Třemi klavírními kusy* období tzv. „atonálního“ a „atematického“ hudebního slohu. Nový hudební sloh kráčí v *Erwartung* ruku v ruce s cílem bezprostředního a pravdivého vyjádření obsahu lidského nitra v okamžiku – během „věčné sekundy“, jak kdysi napsal Adorno – nejhlubší úzkosti a strachu. Jak se Schönberg zmiňuje v dopisu Ferruccio Busonimu, jenž předcházela kompozici *Erwartung*, duševní procesy je nutné zachycovat v jejich reálné, nezjednodušené podobě, tedy jako komplexní psychologický stav s kontradikcemi či simultánním průběhem rozličných pocitů.<sup>20</sup> Aby skladatel zmíněného cíle dosáhl, musí zvolit kompoziční proces, který se zcela vzdává tradičních formotvorných principů, neboť jednotícím prvkem může být jen intenzivní výraz textu. Východisko k němu Schönberg spatřoval jedině v odmítnutí tonální soustavy a ve zřeknutí se tematického a motivického opakování (určité tónové sledy, jež se tu opakují, postrádají souvislost s tematicko-motivickou prací).

Ač měl Schönberg přesné představy o dramaturgii své první práce pro hudební divadlo, literární provedení přenechal přítelkyni Marii Pappenheimové. Její jméno bychom marně hledali v běžných encyklopediích – literární činnosti se totiž nevěnovala nikdy více než příležitostně, profesí byla lékařkou se specializací na léčbu kožních onemocnění. Co ještě o ní víme, jak se vlastně ocitla v Schönbergově blízkosti a získala si jeho důvěru? Marie Pappenheimová (1882 Bratislava – 1966 Vídeň) pocházela z bohaté vídeňské rodiny židovského původu. Již během svých studií na medicíně se sblížila se socialistickým hnutím a až do anšlusu byla aktivní

<sup>19</sup> Schorske, op. cit., s. 335.

<sup>20</sup> Srv. *The New Grove Dictionary of Opera* (ed. S. Sadie), *Erwartung* (Neighbour, O. W.), Vol. 2, London 1994, s. 75.

členkou Rakouské komunistické strany. S příchodem Hitlera prchá nejprve do Paříže, posléze (1940) do Mexika. Do Vídně se navrácí dva roky po válce a pokračuje zde ve své lékařské praxi až do roku 1952 (v této době napíše i román a sbírku veršů). Přestože se Pappenheimová nikdy otevřeně neprezentovala jako spisovatelka a psaní považovala pouze za zájmovou činnost, některé její literární pokusy došly ve své době vcelku slušného uznání – sám Karl Kraus např. roku 1906 otiskl několik jejích básní v časopise *Die Fackel*.<sup>21</sup> Na počátku století navázala řadu přátelských kontaktů s nejdůležitějšími vídeňskými umělci své doby. Byla i blízkou přítelkyní Alexandra Zemlinského, který ji také seznámil se Schönbergem, s nímž se pak dlouhá léta stýkala (v korespondenci se Zemlinským Schönberg dokonce Pappenheimovou familiárně oslovuje jako „Mizzi“).<sup>22</sup>

Důvodem, proč Schönberg svěřil Marii Pappenheimové libretistickou práci na *Očekávání*, jistě nebyly pochybnosti o schopnostech napsat si text sám, spíše jej k tomu inspirovala jedna z mnoha dalších zájmových oblastí této záhadné ženy – psychiatrie a především pak psychoanalýza, snad vůbec nejvýznamnější produkt vídeňského milieu sklonku 19. století, jehož vliv hluboce zasáhl nejen do Schönbergovy tvorby, ale též do tvorby mnoha dalších umělců této doby. Kontakt s těmito vědeckými obory naplňoval život Marie Pappenheimové skutečně beze zbytku, a to jak prostřednictvím manžela, psychiatra Hermanna Frischaufa, tak i díky její blízké příbuzné Bertě.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Tamtéž, *Pappenheim, Marie* (Neighbour, O. W.), Vol. 3, London 1994, s. 849.

<sup>22</sup> Srv. *Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, Hg. Horst Weber, in: *Briefwechsel der Wiener Schule*, Bd. 1, Darmstadt 1995, s. 92 (91. „Schönberg an Zemlinsky“, Postkarte Wien, 28. III. 1913).

<sup>23</sup> Bertha Pappenheimová (1859–1936), krásná, inteligentní a bystrá dívka z jedné z nejlepších rodin hlavního města rakouského mocnářství, trpěla hysterií, z níž se léčila u vynikajícího vídeňského fyziologa a internisty dr. Josefa Breuera (v obsáhlém chorobopisu vystupuje pod krycím jménem Anna O.). Jako mladé děvče prodělávala Bertha obrovská duševní muka. Šlo o těžkou psychickou alteraci, kdy se u ní střídaly normální stavy s fázemi vidění děsivých představ a nevědomými duševními pochody (najednou zničehonic např. začala hovořit anglicky, aniž by o tom věděla), jež byly doprovázeny řadou tělesných potíží. Breuer v těchto chvílích nasazoval osobitou terapeutickou metodu, při níž docházelo k odstraňování trýznivých fantazií asociativním řady myšlenek nebo situací, které nějak připomínaly momentální prožitek. Tím se také podařilo Berthin stav po jisté době jakžtakž stabilizovat, i když úplné duševní rovnováhy tato žena již nikdy nedosáhla. Výzkum její choroby však měl dalekosáhlý vý-

V libretu psaném prózou autorka potlačila fabuli a vnější děj; veškerá pozornost je soustředěna na to, co se děje pod povrchem, v nitru bezejmenné ženy. Volbu ženy jako jediné postavy dramatu a způsob jejího zobrazení je přitom možné vnímat nejen jako výsledek specifických okolností a zážitků v životě autorky libreta nebo skladatele. Je tu rovněž zřejmá souvislost s fenoménem emancipace ženy a jejího složitého vnitřního světa, jak se projevil v literatuře druhé poloviny 19. století a počátku století dvacátého – ze škály velkých literárních ženských postav této doby jmenujme např. Ibsenovu Noru, typ ženy rozkládající osvícenský mýtus o harmonických rodinných vztazích, Hofmannsthalovu Elektru, symbolizující vzdor vůči morálce rodičů, či Wedekindovu Lulu, neuchopitelnou bytost bez identity, snad metaforu přírody, jež bojuje o přežití v konfrontaci s brutální společností. *Očekávání* se odehrává v průběhu jedné jediné noci – nevíme přitom, jde-li o sen, nebo „skutečnost“ –, formálně rozčleněné do čtyř proporčně nestejných scén (čtvrtá scéna je přitom nápadně protažena). Události a situace libreta lze shrnout takto: Žena, oděná do bílých šatů s rudými, zčásti již zvadlými růžemi, se v noci vydává na cestu temným lesem, v němž hledá svého milence, který ji již tři dny nenavštívil. Nejprve se ocitá na široké cestě, obklopené vysokými hustými stromy. Je naprostá tma a ona je vyděšená atmosférou nočního lesa. Když přichází na mýtinu, kde je trochu více světla, přepadnou ji pocity, že kolem ní tančí něco černého a že se k ní blíží nějaké zvíře s vytřeštěnými žlutými očima. Naštěstí ale poznává, že šlo

znam pro vývoj psychiatrie a psychoanalýzy – Breuerův léčebný postup totiž položil základy psychoanalytické metodě a zásadním způsobem ovlivnil i Freudovu nauku o léčbě hysterických poruch (viz *Studii o hysterii*, 1895), jejichž původ ovšem Freud – jak je dobře známo – spatřoval v potlačování oidipovských sexuálních komplexů. To podle jeho názoru také sehrálo klíčovou roli ve vzniku Berthiny hysterie; ne náhodou se psychosomatické problémy začaly u dívky objevovat během péče o smrtelně nemocného otce. I Berthiny pozdější životní osudy svědčily o tom, že se jí nikdy nepodařilo zcela vyřešit nevědomý erotický konflikt – neprovdala se, neměla děti a svůj život zasvětila ženskému emancipačnímu hnutí, z něhož vzešla i divadelní hra *Práva žen*, pranýřující mužské pokolení. (srv. Kučera, O.: *Poznámky k případu Anny O...*, in: *Sigmund Freud, Vybrané spisy II-III*, Praha 1993, s. 127–131) Celá tato historie kolem Berthy Pappenheimové by byla dnes zajímavá již jen pro psychiatrii a psychology, kdyby se bezprostředně nedotýkala i Marie, která díky ní začala pronikat hlouběji do tajů duševních traumat a seznamovat se s psychoanalýzou. Text k Schönbergovu *Očekávání* pak pro ni byl jistě vhodnou příležitostí k tomu, jak své zkušenosti sdělit literární formou.

o pouhou halucinaci, a oddechne si. Na širokou, měsícem osvětlenou cestu dorazí zcela vysílená. Její šaty jsou potrhané, vlasy rozčuchané, na ruku i tváři má viditelné krvavé šrámy. Když si chce pod stromy sednout na lavičku a odpočinout si, zakopne náhle nechtěně o něco, co se po chvíli ukáže být mrtvým tělem jejího milého. Zjišťuje, že byl zavražděn, ale ani jí, ani nám není jasné, kdo hrůzný čin spáchal. Po zoufalém a marném pokusu přivolat muže zpět do života spočine náhle zrak ženy na jeho nepřítomném pohledu, směřujícím do dálky mimo ni. To v ní vybudí některé nepřijemné vzpomínky. Vybavuje si muže ve chvílích, kdy se také tak díval, a nabývá stále silnějšího pocitu, že jí byl nevěrný a že jeho vrahem je nějaká tajná milenka, která se podle ní ukrývá ve vzdáleném domě s bílým balkónem. Její duši zachvátí protikladné, ambivalentní pocity. Nejprve jí projede silná nenávist k neznámé svůdnici a žárlivost k muži, poté ale k milenci opět pocítí silnou lásku, vzápětí zase prolutou bolestnou žárlivostí: „Objímal jsi ji... Že? Tak něžně a lačně... a já čekala... Kam utekla, když tys ležel v krvi? Přivleču ji sem za ty bílé paže... Tak... Pro mě tady není místo... Ach, ani ta milost, abych s tebou směla zemřít... Jak moc, jak moc jsem tě měla ráda... Žila jsem vzdálena všemu... všem cizí. Neznala jsem nic než tebe... po celý rok od chvíle, kdy jsi mě poprvé vzal za ruku... Byla tak teplá... nikdy předtím jsem nikoho tak nemilovala... Tvůj úsměv a tvá slova... Měla jsem tě tak ráda... Můj milý... můj jediný... často jsi ji líbal? Zatímco já zmírala touhou... moc jsi ji miloval? Jen neříkej ano... Usmíváš se bolestně... možná jsi také trpěl... možná ji tvé srdce volalo... Co za to můžeš? Ó, jak jsem tě proklínala... ale tvůj soucit mě potěšoval... Věřila jsem, byla jsem šťastná...“. Pomalu přichází den, Žena, dosud klečící u těla mrtvolky, vstává a uvědomuje si, že noční zážitek se stává realitou, která oba dva definitivně rozděluje: „Ráno nás rozdělí... vždycky ráno... Jak tíživý je tvůj polibek na rozloučenou... Zase jeden nekonečný den čekání... Ale ty se nezbudíš. Tisíce lidí prochází kolem... nepoznávám tě. Všichni žijí, jejich oči září... Kde jsi?“<sup>24</sup>

Práce Marie Pappenheimové se slovem je „neumělecká“ ve smyslu stylizace, ale přesná, pokud jde o vystižení úleku, pocitů úzkosti, strachu i napjatého očekávání – celek je jakýmsi disparát-

<sup>24</sup> Srv. Schönberg, A.: *Erwartung/Očekávání (monodrama)*. Text: Marie Pappenheim (překlad L. Ceralová), in: Programová brožura Státní opery Praha k inscenaci *Erwartung* (Arnold Schönberg) – *La Voix humaine* (Francis Poulenc), premiéra 10. 6. 2000, s. 17–24, cit. s. 24.

ním, nespojitým komplexem výkřiků, nedořečených, fragmentárních vět, často redukováných pouze na několik jednoslabičných slov (markantním jazykovým jevem jsou tři tečky, členící větné celky, samy o sobě notně „krátkodeché“, ještě do kratších úseků). Velkou část duševních reakcí Ženy tvoří odpovědi na přímé podněty přírody, jejíž i nejjemnější proměny hrdinka registruje se seizmografickou přesností. Vztah je však oboustranný; přírodní nálady jsou ozvěnou proměn hrdinčina nitra. Tak jako v Schönbergově hudbě, ani v literární struktuře *Erwartung* nenajdeme návraty a souvztažnosti v tradičním slova smyslu. Libreto vytváří dojem, jako by šlo spíše o „jazykogram“ úzkostného snu nebo promluvu hypnotizované pacientky než o vlastní literární dílo. Jak však poznamenává Karl H. Wörner, je otázkou, zdali Schönberg o text takových parametrů vůbec stál. Do značné míry snad chápal autorčino odchylení se od znaků umělecké tvorby i jako výhodu. Slovo Schönberg totiž primárně chápal jako prostředek výrazu, jako nástroj sdělení myšlenky, vize.<sup>25</sup>

Zmíněné obsahové a formální rysy textu k *Očekávání* nastolují otázku literárního stylu. Jsou tu zřejmé vlivy psychologického realismu a naturalismu, pro které se stal příznačným detailní pohled do duše a zobrazování jejích chorobných projevů, ale také symbolismu, jenž se tu projevuje potlačením zápletky, náznakovostí a státností děje, pojmáním reality jako tíživého snu. Blízko má libreto Marie Pappenheimové rovněž k expresionismu, jenž v literatuře de facto anticipuje. Na expresionistický styl upomíná text již zmíněnou prací s jazykem, přízračností atmosféry a děje, jež (stejně jako řeč) slouží vyjádření stavu duše, dále i výstavbou textu jako sledu volně pospojovaných výjevů, reflektujících proměny hrdinčina nitra. Ostatně k expresionismu již kolem roku 1910 inklinoval i sám Schönberg, jehož jméno bývá s tímto uměleckým stylem v kontextu hudby nejčastěji spojováno. Už v *Erwartung* nacházíme všechny charakteristické znaky hudebního expresionismu. Atonalita se projevuje emancipací disonance (preferovanými souzvuky jsou sekundové shluky, alterované kvartové akordy, „náhodné“ komplexy šesti až jedenácti různých tónů), Schönberg rezignuje na tematickou práci, vokální projev se vyznačuje nebyvalou expresivitou – ve snaze realisticky vyjádřit prožitek dosahuje

<sup>25</sup> Srv. Wörner, K. H.: *Schönberg und das Theater*, in: *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910* [Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte, Bd. 92], Bonn 1970, s. 76.

bezpočtu výrazových poloh a dynamických odstínů.<sup>26</sup> Ne náhodou jej Stuckenschmidt označil jako „mohutný pulsující organismus znějící vzdušné vlny, jejíž horečná křivka vede neustále od jednoho extrému k druhému“.<sup>27</sup>

Obsažné scénické poznámky v textu libreta jsou nepochybně zápisem Schönbergových vlastních představ o jevištní podobě díla. Opět je tu patrná oscilace mezi realismem, symbolismem a expresionismem. Důraz je položen na les, který symbolizuje labyrint lidské duše a její nejskrytější temné stránky. Schönberg přitom požaduje vytvoření dokonalé jevištní iluze lesa, ne pouze nějaký jeho náznak, kterého se podle něj snad můžeme „děsit“, nikoli však – o což jde především – „obávat“.<sup>28</sup> Významnou dramaturgickou funkci plní v díle také světlo; tak jako tomu bývá v řadě symbolistických a expresionistických her, i zde slouží k jevištnímu zpřítomnění skrytých obsahů, jevů, ukrývajících se pod povrchem jevové skutečnosti. V textu je velmi podrobně, vlastně nejpodrobněji ze všech scénických prvků charakterizováno („cesty a pole osvětlené měsícem“, „les vysoký a tmavý, jen první kmeny a začátek široké cesty ještě světlé“, „na jedné straně široký světlý pás“ atd.).<sup>29</sup> Vedle toho, že osvětlení podtrhává strašidelnou noční atmosféru a konkretizuje stav hrdinčiny duše, umožňuje zároveň evokovat proměnlivost míst uvnitř lesa, stává se tedy prostředkem navozujícím konkrétní místo děje. Iluze pohybu v lesním porostu může režisér podle Schönberga dosáhnout tak, že postavu nechá na jevišti vstoupit pokaždé z jiné strany. Schönberg navrhoval i další postupy, jak předstírat pokaždé jiný kus cesty – doporučuje např. využití „několika posuvných nebo otáčivých praktikáblů“.<sup>30</sup> Z poznámek k hereckému provedení vyplývá, že Schönbergovi šlo o maximální úspornost hereckých prostředků, neboť divák měl být nejvíce koncentrován na slovo a hudbu. Z dopisu intendantu Legalovi, který psal Schönberg v dubnu roku 1930 u příležitosti plánovaného uvedení *Erwartung* v berlínské Opeře na náměstí Republiky (tzv. Kroll-Oper), je dostatečně patrné, jak striktně skladatel

<sup>26</sup> Srv. Schönberg, A.: *Erwartung (monodram)*, op. 17, Dichtung von Marie Pappenheim, Klavierauszug E. Steuermann, Wien: Universal-Edition 1950.

<sup>27</sup> Stuckenschmidt, op. cit., s. 43.

<sup>28</sup> Srv. Schönberg, A.: *Vážený pane intendantě ...*, in: *Dopisy*, Praha 1965 (uspořádal, přeložil a komentářem doprovodil I. Vojtěch), s. 131.

<sup>29</sup> Srv. Schönberg, A.: *Erwartung/Očekávání (monodrama)*, op. cit.

<sup>30</sup> Srv. Schönberg, A.: *Vážený pane intendantě ...*, op. cit., s. 131.

trval na dodržení všech scénických poznámek a neúnavně dohlížel na to, aby se žádný z režisérů nepokoušel udělat z díla „něco zcela jiného“. „Nemohlo by být většího bezpráví, než kdyby se něco podobného učinilo se mnou, neboť já jsem měl při komponování scény před očima s mimořádnou precizností,“ píše hned v úvodu dopisu.<sup>31</sup> Zejména zdůrazňuje nesouhlas s nadměrným použitím jevištní stylizace, která má podle něj za následek jedině to, že divák (posлуhač) je ve jménu režiséřovy originality a tvůrčí fantazie odveden od vlastního smyslu díla, jak mu jej promyšlenou prací s hudebním a literárním materiálem vtiskl autor.<sup>32</sup> Jinak řečeno: režisér nesmí podle Schönberga nikdy zastínit skladatele, jeviště musí být poslušným vykonavatelem jeho intence. Vzhledem k tomu, že nejen v *Očekávání*, ale i v dalších Schönbergových hudebně dramatických dílech tvoří hudba s významem slova vzácně dokonalou jednotu, nabízí se otázka, do jaké míry se tu scénické provedení stává potřebným. Diskutabilnost scénické realizace pak nepochybně zesiluje i převaha statických dějových momentů.



Foto archiv

Nancy Shade v inscenaci Schönbergova *Očekávání* ve Státní opeře Praha 2000 (režie Karla Štaubertová-Sturm, scéna Martina Segna).

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 130.

<sup>32</sup> „Vůbec nejsem přítelem takzvaných ‚stylizovaných‘ dekorací (v jakém stylu?) a na obraze vidím rád dobrou, cvičenou ruku malíře, který dovede udělat rovnou čáru rovně a nebere si příklad z dětských kreseb nebo z umění primitivních národů. Také předměty a lokalizace v mých kusech hrají, a proto je má člověk rozeznat právě tak zřetelně jako výšky tónů. Jestliže se divák před obrazovou hádankou musí ptát, co to znamená (‘Kde je lovec?’), pak přeslechne kus hudby. Snad mu to může být příjemné, ale já si to nepřeji.“ Srv. Schönberg, A.: *Vážený pane intendantě ...*, op. cit., s. 131.

Uvědomíme-li si, jak nesmlouvavý postoj Schönberg zaujímal k divadelním otázkám, není divu, že doboví inscenátoři se snažili jeho představám vyhovět – málokterý z režisérů se za skladatelova života odvážil k nepřipustnému experimentování. S respektem přistupoval k *Erwartung* i jeden z nejvýznačnějších operních režisérů meziválečného období Louis Laber, který režíroval (byl též autorem scény) památnou světovou premiéru monodramu v pražském Neues deutsches Theater (6. 6. 1924, Žena: Marie Gutheil-Schoder, dirigent: Alexander Zemlinsky) a poté i provedení díla ve Wiesbadenu (1928, E. Maerker, dirigent: Joseph Rosenstock). Nutno však zdůraznit, že Laberova pražská inscenace nepředstavovala ani v nejmenším pouhou reprodukci Schönbergových divadelních pokynů. Způsob scénického ztvárnění *Erwartung* naopak prozrazoval, že Laberovi se podařilo najít přijatelný kompromis mezi Schönbergovými poněkud konvenčními divadelními názory a konceptem moderního, antiiluzivního divadla, který tento režisér sdílel spolu s avantgardními tvůrci své doby.<sup>33</sup> Pokusem o překo-

<sup>33</sup> Srv. k tomu Laberův článek *Die Prager Deutsche Oper* ve vídeňském hudebním časopise *Musikblätter des Anbruch* (Mai 1925), z něhož vyjímám pár nejdůležitějších tezí: „Báseň Marie Pappenheimové, divadelně odtažitě dílo, přede mne postavila úkol ztvárnit putování lesem, tedy ustavičně se proměňující místo děje. Schönberg zkomponoval hudbu, která dokonale naplňuje tragické téma, ale pro změnu scén neposkytuje žádný čas. „Nechtěl jsem psát hudbu s proměnami“, řekl mi během zkoušky. Ze svého stanoviska měl přirozeně pravdu. Ale jak to vyřešit? Stylizační principy moderního divadla, kde je vše jen naznačeno, hra se světlem a barvou, zvýraznění detailu ve scénickém obraze, kubistický, rytmický prostor – to jsou prvky, které jsou blízké a milé jenom modernímu režisérovi a eventuálně ještě obdobně vychovanému publiku. Schönberg, který, jak on sám tvrdí, už dvacet let nepřekročil divadelní práh, se vnitřně ještě neodpoutal od starého, naturalistického divadla. Moje představy o stylizaci narážely na jeho odpor a nakonec mi nezbylo nic jiného, než se pokusit zkombinovat jeho optickou představu s tou mou, aby bylo schönbergovskému řešení učiněno zadost. /.../ Svým monodramem stanovil Schönberg téměř neproveditelný úkol; současná scénická technika, alespoň technické vybavení pražského divadla, dovoluje pouze přibližné, nikoli však absolutní řešení. Moje koncepce spočívala v tom, že jsem si na dynamické, architektonicky členěné ploše, která byla ohraničena kruhovým horizontem, vymínil velmi rychlé tzv. „proměny při otevřené scéně“ (odpovídající střídání jednotlivých partií lesa) a tyto proměny jsem pak doplnil osvětlením a projekcemi lučních ploch na kruhový horizont. To vzbuzovalo onen překvapivě živý dojem stále se proměňujícího místa, dojem putování.“ Cit. podle Tancsik, P.: *Die Prager Oper heißt Zemlinsky. Theatergeschichte des Neuen Deutschen Theaters Prag in der Ära Zemlinsky von 1911 bis 1927*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau 2000, s. 255, cit. v překladu autorky.

nání naturalismu *Erwartung* byla rovněž inscenace Arthura Marii Rabenalta v již zmíněné berlínské Kroll-Oper (1930, Moje Forbach, dirigent: Alexander Zemlinsky). Ovšem teprve po Schönbergově smrti si režiséři mohli dovolit zcela zásadní odchýlení od skladatelových pokynů, projevující se abstraktně pojednanou scénou a celkovou stylizací jevištního tvaru. K tomu přistupuje též snaha o nový výklad mnohovýznamového děje Schönbergova díla. S originálním výkladem např. přišel v roce 1974 ve Frankfurtu Klaus Michael Grüber, který děj ztvárnil jako úzkostnou představu jedné osamělé, zestárlé ženy. Jiný německý režisér, Götz Friedrich, v inscenaci pro berlínskou Deutsche Oper (1994) vyzdvihl moment Schönbergova tvůrčího hledání, když *Erwartung* předvedl jako metaforu prožitku vizionářského skladatele, jenž osaměle usiluje o nové formy estetického vyjádření (scénický obraz tak tvořily nejen přírodní fragmenty, ale též symboly skladatelova světa, jimž dominoval náznak zborceného klavíru). Inscenace Roberta Lepage pro ženevskou operu a Pierra Audiho v Amsterdamu (obě z roku 1995) zase podtrhly psychopatologický rozměr dramatu, jehož děj byl konsekventně přesazen do prostoru psychiatrické kliniky – Žena se proměnila v pacientku, které v případě druhého jevištního ztvárnění ještě sekundovala nemá postava lékaře-psychoterapeuta.<sup>34</sup> Příkladem volného zacházení s Schönbergovou scénickou koncepcí mohou být i dvě domácí poválečné inscenace. V brněnském inscenačním ztvárnění *Erwartung* z roku 1969 na scéně Janáčkova divadla (režie Miloš Wasserbauer) nahradily „věrný obraz lesa“ kubisticky utvářené konstrukce výtvarníka Vojtěcha Štolfy. V dosud nejnovějším pražském divadelním provedení *Očekávání* (Státní opera Praha, premiéra 10. 6. 2000), v němž režisérka Karla Štaubertová-Sturm uchopila Schönbergovo dílo jako hudebně scénický horor, naturalisticky líčící Ženin boj s vlastními chorobnými erotickými fantaziemi a nevybitými vášněmi, pak les jako nejdůležitější prvek skladatelovy jevištní vize zcela „odpadl“, na významu však ztratilo i nehybné mužské tělo, které vystřídala jakási drátěná konstrukce, jen volně evokující neutrální obrysy lidské postavy.

<sup>34</sup> Srv. Harenberg *Opernführer. Der Schlüssel zu 500 Opern, ihrer Handlung und Geschichte mit CD-Empfehlungen der Opernwelt-Redaktion*. Dortmund: Harenberg 1995, s. 767.



## 2. *La Voix humaine* jako studie ženského utrpení v telefonickém věku

Pokusem o hudební ztvárnění monodramatu opuštěné a zrazené ženy je i lyrická tragédie *La Voix humaine* z roku 1958 od francouzského skladatele Francis Poulenca. Jinak však mezi *Erwartung* a tímto dílem najdeme více odlišností než podobností, což je v prvé řadě dáno rozdílným postavením Poulenca a Schönberga v kontextu hudby 20. století.<sup>35</sup>

I když Poulenc nastoupil skladatelskou dráhu relativně brzo (první jeho skladbou byla *Černošská rapsodie* z roku 1917), kompozici oper se začíná věnovat až v posledních dvou desetiletích života. Je autorem následujících tří operních děl: *Prsy Tirésiovy* (*Les Mamelles de Tirésias*, 1944), *Dialogy karmelitek* (*Les Dialogues des Carmélites*, 1956) a *Lidský* nebo též *Milovaný hlas* (*La Voix humaine*, 1958). Všechny byly přitom komponovány na původní dramatické texty, bez výjimky od francouzských autorů 20. století, k nimž Poulenc vždy přistupoval s nebývalou pietou, se smyslem pro uchování jejich poetických kvalit i dramaturgických zvláštností.

Podívejme se v této souvislosti blíže i na zmíněné dvě opery, jež předcházejí operě *Lidský hlas*.

Autorem předlohy k dvouaktové komické operě s prologem *Les Mamelles de Tirésias* byl spisovatel Guillaume Apollinaire (1880–1918), jehož „stopy“ lze pozorovat v celém díle Francis Poulenca (viz např. písňové cykly *Le bestiaire* z let 1918–1919 nebo *Calligrammes* z roku 1948, obojí na texty Apollinairových básní). Pou-

<sup>35</sup> Francis Poulenc (1899–1963), ve skladbě téměř samouk, byl významným představitelem pařížské Šestky. Jeho dílo je rozměrné – vedle hudebně divadelních prací (oper, balety) zahrnuje též duchovní skladby (např. *Mše G dur*, 1937, *Stabat Mater*, 1950 aj.), orchestrální kompozice (*Concert champêtre*, 1928, *Sinfonietta*, 1947), skladby pro klavír (*Mouvements perpétuels*, 1918) či písňové cykly (*Tel jour, telle nuit*, 1937). Zatímco Schönbergovu tvorbu jako celek charakterizuje odmítavý postoj k tradici a zděděným postupům, tvorbu Poulencovu, radící se k hudebně slohové tendenci neoklasicismu, soustředěné úsilí o aktualizaci principů, ideálů a hudebně strukturních postupů minulých stylů; jestliže Schönberg již na počátku své skladatelské dráhy opustil systém tonality, Poulenc se tonální hudby přidržoval až do svého posledního díla (a ještě ji posilňoval častým uplatněním diatoniky). Klasicky umírněná a vyvážená skladatelská faktura, výrazová vyrovnanost, hluboký smysl pro melodii a zpěvnost – to jsou rysy, které řadí skladatelský typ Francis Poulenca k opačnému pólu, než jaký reprezentuje Arnold Schönberg.

lencovi totiž byla Apollinairova tvorba blízká hravostí, smyslem pro absurdní nadsázku a zároveň poetičností.

Jak známo, stejnojmenná „surrealistická“ hra *Prsy Tirésiovy* předznamenala vývoj moderního evropského divadla po první světové válce; k tomuto dramatu se jako k programu nového, antiiluzivního a antipsychologického divadelního umění přihlásila i česká meziválečná avantgarda. Téma hry je sice veskrze vážné (řeší se tu problém tzv. repopulace, který poznamenal francouzskou společnost počátku 20. století), nejde však pochopitelně ani tak o ně, ale o metodu jeho zpracování, která je zcela v intencích Apollinairových teorií, požadujících, aby divadlo představovalo syntetickou formu, v níž se tragédie bude mísit s komedií a burleskou, slovo s hudbou a tancem, a realitu pojednávalo za jakéhosi „rozumného použití nepravděpodobnosti“, vylehčeným a zábavným způsobem.<sup>36</sup>

K tomu účelu Apollinaire předepisuje i celou škálu nekonvenčních rekvizit – významnou úlohu tu např. sehrávají nejrozličnější hudební nástroje a originální hřmotiče, které jsou obstarávány němou postavou tzv. Lidu zanzibarského. Hudba tu má celkově význačné postavení (u příležitosti uvedení hry Apollinaire oslovil skladatelku Germaine Albert-Birotovou). Textu dominuje Apollinairův dvojnásobný, sarkastický humor a především pak hra se slovními významy. Jedním z četných příkladů autorovy vynalézavé polysémie je právě i Zanzibar, imaginární město mezi Nizzou a Monte Carlem počátku 20. století, do něž je nepravděpodobná zápletka hry situována; jako Zanzibar se tu totiž označuje i bar a hra v kostky.

Apollinairovu poetiku surreálna se ve své operě snažil uchovat i Poulenc, který také hru zhudebnil bez větších zásahů do textu (pozměňoval hlavně v prologu). Děj a posloupnost situací Poulencova libreta plně odpovídá podobě Apollinairovy hry.

Operní dílo uvádí prolog, v němž divadelní ředitel vysvětluje před oponou téma a dramaturgii hry. První akt se odehrává na rušné velkoměstské ulici s pohledem na přístav, bar a kiosky. Na scénu vstupuje Tereza, která oznamuje své rozhodnutí skoncovat se životem podřízeného pohlaví a stát se emancipovanou ženou. Zbavuje se tedy svých prsů (které nechává zmizet jako dva balón-

<sup>36</sup> Srv. Apollinairovu předmluvu a prolog ke hře in Apollinaire, G.: *Prsy Tirésiovy*, nadrealistické drama o dvou jednáních s prologem, Praha: Jota 1994 (faksimile prvního českého vydání z roku 1926 v nakladatelství Odeon), s. 9–14 (*Předmluva*) a s. 21–25 (*Prolog*), cit. s. 24.

ky) a protože jí naroste vous, nechává se přejmenovat na Tirésia. Pánové Presto a Lacouf přicházejí při hře v kostky o všechny své peníze a jejich hádka, jsou-li v Zanzibaru nebo v Paříži, vyústí ve vzájemnou potyčku, ve které oba padnou. Tereza/Tirésias si kupuje noviny, v nichž se už objevuje zpráva o souboji. Se slovy „Nyní patří mi vesmír, patří mi ženy, patří mi vláda“ se rozhodne, že se nechá zvolit obecním radním. Mezitím vstupuje na scénu Četník, který začne flirtovat s Manželem v domnění, že jde o ženu. I on si totiž nechal změnit pohlaví s tím, že sám začne rodit děti. V mezihře lká lid zanzibarský nad osudem nenarozených dětí. Ve druhém dějství, odehrávajícím se na témže místě, téhož dne při západu slunce, vidíme scénu zaplněnou bezpočtem kolébek, z nichž se bez ustání ozývá dětský křik. Obklopen spoustou batolat se objevuje blažený Manžel, který nyní rodí 40. 049 dětí denně. Jakýsi novinář přichází udělat s Manželem interview a dozvídá se, že velká dětská populace může přivést zemi k nevídanému blahobytu – vždyť takové zázračné dítě vydělá jakožto autor románů nebo zpěvák šlágrů tolik, co básník za 50 000 let, a to je ten hlavní důvod, proč je nutné i nadále podporovat porodnost. Z obskurních ingrediencí povstane dospělý novinář, který promptně vydírá vlastního otce a šíří do éteru nesmyslné aktuality. Na scénu přichází Četník a varuje, že zanzibarský lid je už vyhladovělý tím ohromným a nenadálým přírůstkem nenasytných úst a při takové produkci dětí je na nejlepší cestě vymřít. Manžel radí vytvořit potravinové lístky, které má vydávat Kartárka. V přestrojení za kartárku vstupuje do hry opět Tereza, která prorokuje tragickou budoucnost, nebudou-li se zase lidé milovat a normálně plodit děti. Poté se konečně nechává manželovi poznat a hra končí návratem do dřívějších kolejí – Tereza se opět proměňuje v milující manželku.

Poulenc si uvědomoval hudební potenciál hry, který hodlal zhudebněním pouze podtrhnout. V operním díle, aktualizujícím typ tradiční číslové opery, uplatnil širokou škálu hudebních technik a stylizaci nejrozličnějších tanečních forem. V intencích Apollinairovy dramaturgie pak docílil komického až absurdního efektu konfrontací hudebně stylových rovin a spojováním kontrastně pojatých vokálních výstupů: vedle melodických a lyrických pěveckých sólu byly výstupy – jako např. výstup Manžela v obklopení masou dětí –, v nichž byl hlasový projev deformován uplatněním falzet apod.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Srv. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Poulenc Francis* (Nichols, R.), Vol. 15, London 1980, s. 163-169.

Zdařilý pokus o přenesení specifických rysů literárního díla do hudební partitury se nicméně ve své době setkal spíše se zamítavým postojem. Recenzenti operě s poukazem na pohnutou dobu, v níž vznikla, vyčítali nemístnou bezstarostnost a samoúčelnost, aniž by si ovšem povšimli „spodního tónu“ tohoto díla, v němž se ozývala kritika společnosti zaměřené na zisk a produkci nesmyslných válek. Chladně ji přijalo i publikum, jež bylo poněkud zmateno Apollinairovým jazykem a nezvyklým scénickým zarámováním.<sup>38</sup> Na francouzských i mezinárodních jevištích tak *Prsy Tirésiovy* zdomácněly až poměrně nedávno, a to především v souvislosti se vzrůstající pozorností k dílům vyznačujícím se antiiluzivním charakterem a bytostnou scéničností.

V pořadí druhá opera, *Les Dialogues des Carmélites* (1956), je považována za jedno z vůbec nejúspěšnějších děl Francise Poulenca. Opera *Dialogy karmelitek* lehce pronikla záhy po světové premiéře v milánské La Scale v roce 1957 do repertoáru světových divadel. Ve Francii ji proslavilo především účinkování Poulencovy oblíbené zpěvačky Denise Duvalové v hlavní roli karmelitky Blanche.

Literární předlohou opery byla stejnojmenná hra od Georgese Bernanose (1888-1948), katolicky orientovaného autora, jenž řadu svých románů a novel zasazoval do kněžského prostředí (*Pod sluncem Satanovým, Deník venkovského faráře, Mrtvá farnost* aj.). Bernanos v textu použil četné motivy ze slavné novely německé básničky a spisovatelky Gertrudy von Le Fort *Die Letzte am Schafott* (*Poslední na popravišti*, 1931). Historické pozadí příběhu, odehrávajícího se na sklonku 18. století, vytváří proces se šestnácti karmelitkami, jež padly za obět krvavým politickým převratům v revoluční Francii. Fabuli libreta (Poulenc) tvoří následující události: Patnáctiletá Blanche de la Force se rozhodne vstoupit do kláštera, kde se chce zbavit strachu, jenž ji doprovází už od dětství a který má svůj původ v revolučních událostech země. I její narození bylo jimi předznamenáno. Když totiž Blanchin otec, markýz de la Force, jel se svou manželkou v korunovační den Paříží, dostal se do spárů rebelující masy, která těhotnou markýzu tak vylekala, že dcerušku předčasně porodila a poté zemřela. Zprávy o lidových bouřích po celé Francii strach a úzkost Blanche ještě přizívají. Po

<sup>38</sup> Srv. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters / Oper, Operette, Musical, Ballett* (Hg. C. Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth), *Francis Poulenc* (Heinzmann, J.), Bd. 5, München-Zürich: Piper 1994, s. 59-65.

příchodu do kláštera získává milou společnici ve veselé karmelitce Konstanci, s níž vede dlouhé rozhovory o smyslu života (odtud název). Brzy nato prožije celé společenství bolestné umírání představené. Sestry se ptají, zda představená svým prožitkem smrtelného strachu nezastoupila některou z nich. Hrůzné vize umírající se pro karmelitky záhy mají stát skutečností. Jsou vykázány a do kláštera vtrhnou lidové masy a pustoší kapli. Nová představená shromažďuje sestry kolem sebe a vyzývá je k tomu, aby složily slib, že jsou připraveny stát se mučednicemi. Blanche slib složí, ale vzápětí ze strachu, že jej nebude moci naplnit, prchá. Utíká do svého domovského paláce, ten je však zcela zpustošen a nenajde v něm ani otce, neboť byl mezitím popraven. Blanche doufá, že smrti unikne, když se převlékne do selských šatů. Mezitím jsou karmelitky zajaty a odsouzeny na smrt. Dozví se to i Blanche, ukrývající se ve světském převlečení kdesi v Paříži. Rozhodne se, že bude karmelitky následovat na popraviště. Když její přítelkyně kráčejí se zpěvem ke gilotině a nakonec vystoupí na popraviště i Sestra Konstace, vyběhne Blanche z přihlížejícího davu. Osвобоzena od bázně mysticky prožitou smrtelnou úzkostí bývalé představené, která zemřela v klášteře, pokleká jako poslední v řadě pod ostří gilotiny.

Popisovaná zápleтка, v níž hlavní postavy jsou ženy, může na první dojem vzbudit pochyby o vhodnosti pro hudebně divadelní ztvárnění. Tyto obavy však Poulenc rozptýlil vytríbenou dramaturgií opery a vhodně zvolenými hudebními prostředky, které dodávají jí situacím dramatickou průraznost. Jak napovídá název, vokální složka díla je strukturována takřka výhradně do dialogů. Poulenc volí jednoduchou melodickou dikci a střídou instrumentaci. Některá místa se vyznačují až drastickou divadelností. Působivá je zejména závěrečná scéna, ve které karmelitky jedna po druhé přistupují k popravišti – Poulenc se zde spolehl pouze na „objektivní“ dění v podobě stále slábnoucího sborového zpěvu jeptišek „Salve Regina“, jež doprovázejí ostré zvuky padající gilotiny.<sup>39</sup>

Lyrická tragédie o jednom aktu *Lidský hlas* je výsledkem Poulencovy dlouholeté spolupráce s Jeanem Cocteauem (1889–1963). Tohoto francouzského literáta, jenž zasáhl významným způsobem do vývoje meziválečného avantgardního umění, lze bez nadsázky

<sup>39</sup> Srv. Döhring, S.: *Zwischen Welttheater und Experiment: französisches Musiktheater im 20. Jahrhundert*, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten* (Hg. U. Bermbach), op. cit., s. 282–302.

označit za „šedou eminenci“ Poulencova uměleckého zraní. Cesty obou tvůrců se sbíhají již na sklonku první světové války, kdy se společně nadchnou pro založení pařížského seskupení avantgardních skladatelů s názvem Les Six (Šestka).<sup>40</sup> Cocteau vystupuje od počátku coby „ideový vůdce“ Šestky, jejíž tvorbu programuje jako protipól mysticismu a emfatičnosti předcházející epochy. Manifestem se Šestce stává Cocteauova sbírka aforismů *Kohout a harlekýn* (*Le Coq et l'Arlequin*, 1918), ve které proklamuje návrat k životnímu optimismu a poetiku, vyrůstající ze zdánlivě všedních projevů každodenního života. Cocteau zároveň píše pro skladatele Šestky dadaisticky hravá a provokující libreta.<sup>41</sup>

Monodrama *La Voix humaine* Cocteau vytvořil roku 1930, tedy v době, kdy měl za sebou dlouholetou spolupráci s avantgardními scénami, pro něž psal experimentální dramatické opusy, ovlivněné dadaismem a surrealismem, i zdařilé moderní adaptace antických her (*Král Oidipus*, *Antigona* aj.). Kolem roku 1930 u něj dochází k obratu – „opouští“ malá divadla a snaží se navázat kontakt s oficiálními pařížskými jevišti. Hrou, s níž do nového divadelního prostředí vstupuje, je právě *Lidský hlas*. Vznik dramatu byl v nemalé míře doprovázen i Cocteauovou snahou ukázat kritikům, že umí psát nejen pro výsostně režijní divadlo, ale dokáže také uskromnit svou nezkrotnou fantazii a technickou vynalézavost a nechat promluvit velké herecké umění. Když Cocteau *Lidský hlas* označil za pokus o dobrou, nepřiliš experimentální hru, kterou by bylo možné bez potíží provést i v jakémkoli kamenném divadle, myslel přitom konkrétně na Comédii Française s jejími výraznými hereckými individualitami a – jak sám uvedl – s „publikem dosud lačným citů“.<sup>42</sup> Zde také bylo dílo v únoru roku 1930 s úspěchem premiérováno. Roli Ženy hrála Berthe Bovy, která dokázala využít jedinečné šance stát se prvkem dominujícím jeviš-

<sup>40</sup> Sdružení Les Six vzniká roku 1919 a vedle Poulenca jsou jeho členy ještě Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Louis Durey a Germaine Tailleferrová.

<sup>41</sup> Jmenujme např. Cocteauův scénář k baletní frašce *Víl na střeše* (1920) a text k jednoaktové satirické opeře *Ubohý námořník* (1926) od Milhauda či hru *Svatěbčané na Eiffelce* (1921), která se stala libretem kolektivní hudební práce Šestky (dvě věty jsou dílem Poulencovým, který pak o dva roky později komponuje na Cocteauův text i svou vlastní skladbu *Laně*).

<sup>42</sup> Viz Cocteauovu *Předmluvu* k monodramatu, in: Cocteau, J.: *Lidský hlas*, Praha 1932 (překlad J. Kučera), s. 16.

ti.<sup>43</sup> Byl to jistě hlavně nebývalý úspěch dramatického monologu *La Voix humaine*, co podnítilo Cocteaua k napsání dalšího monodramatu na téma osamocené a zhrzené ženy, hry *Le bel indifférent* (1940), již autor tentokrát věnoval budoucí slavné šansoniérce Edith Piaf. Tato hra se zdá být jakousi variací na předešlý text. Došlo pouze ke změně prostředí (v dramatu *La Voix humaine* se výjev odehrává v interiéru ložnice, hra *Le bel indifférent* je situována do hotelového pokoje) a ženina protihráče i způsobu její komunikace s ním. Zatímco v první hře muž, k němuž žena mluví, vůbec neslyšíme a nevidíme, v monodramatu *Le bel indifférent* je postava milence, adresáta ženiných promluv, na scéně takřka po celou dobu přítomna. Ironie této hry tkví ovšem v mužově naprosté netečnosti a lhostejnosti vůči přívalu hrdinčiných slov.<sup>44</sup>

Vraťme se však ke hře *Lidský hlas*: téma našel Cocteau v každodenním životě, napadlo jej při jednom telefonickém rozhovoru, když si pojednou jak u sebe, tak u svého partnera začal uvědomovat spektrum rozmanitých zabarvení a temp hlasu i kontrastů pocházejících ze střídání hovoru a ticha. Tehdy se začal zabývat myšlenkou na vytvoření hry, jejímiž jedinými aktéry by byly opuštěná žena a telefonní aparát, suplující na jevišti nepřítomnou postavu jejího milence.<sup>45</sup> Drama hrdinky se odehraje během zhruba padesáti minut v jediném, jednoduchým způsobem rozvrženém scénickém prostoru. Tvořit jej má náznak dámského pokoje, jen skromně vybaveného: na levé straně jeviště vidíme rozházené lože, vpravo pootvěřenými dveřmi se otevírá průhled do jasně osvětlené koupelny, uprostřed v rohu visí fotografická zvětšenina nějaké malby nebo rodinného portrétu, u rampy pak stojí nízká židle a stůl s knihami, lampou a – telefonem. Všechno zařízení pokoje je v bílé barvě. Hned po rozhrnutí opony se má divákovi naskytnout pohled na ženu ležící před ložem v dlouhé bílé noční košili. Její strnulá, nehybná poloha evokuje, že je snad mrtvá, záhy se však poprvé pohne a odchází ke dveřím koupelny. V tu chvíli naruší tísňivé ticho zřetelný zvuk telefonu, na nějž žena evidentně čeká, protože k aparátu běží s horlivou nedočkavostí. V telefonu však neuslyší milovaný hlas svého milence, ale cizí ženské hlasy, z nichž jeden patří telefonistce a druhý jakési dámě, která se shání po dr. Schmitovi. Žena zavěšuje, a když po chvíli znovu zazvoní telefon,

<sup>43</sup> Kučera, J.: *Jean Cocteau*, in: Cocteau, op. cit., s. 10.

<sup>44</sup> Srv. Bayerdörfer, op. cit., s. 260.

<sup>45</sup> Viz Cocteauovu *Předmluvu* k monodramatu, in: Cocteau, op. cit., s. 16.

je to už ten pravý. Z jejího monologu vyplývá, že se s milencem včerejšího dne rozešla. On ji zřejmě chlácholil a ptá se, jak strávila dobu, kdy se neviděli. Žena věcným způsobem vypráví, že včera večer šla brzy spát, protože ji bolela hlava, a dnes byla se svou přítelkyní Martou na obědě, pak nakupovala a právě před okamžikem se vrátila z večere u Marty. Začíná vzpomínat na společnou minulost – na krásnou neděli ve Versailles, na telegram... Opět někdo naruší jejich hovor. Novým volajícím je Josef, od nějž se žena dozvídá, že milenec jí nevolal z domu, ale z restaurace. Když znovu naváže spojení se svým milým, mění taktiku a přiznává se ke lži – nebyla na žádné večeri a celý den čekala na mužovo zavolání. Chtěla se otrávit prášky, ale Marta s doktorem ji včas zachránili. Už se nemůže ubránit emocím a lítosti. Je bezradná, je na konci svých sil. Muž se ji snaží povzbudit, ale moc se mu to nedaří. Vynucuje si slib, že se nepokusí o sebevraždu. Po krátké chvíli si hrdinka ovíjí telefonní šňůru kolem krku. Dozvídá se, že muž se svou novou milenkou pozítří navštíví Marseille, prosí jej tedy, aby se neubytovali ve stejném hotelu, v němž kdysi bydlívali oni dva. Vstává a jde s telefonem v ruce k posteli, lehá si do ní a pevně tiskne aparát v náručí. Naléhavě žádá muže, aby ukončil hovor, a se slovy „Miluji tě“ umírá (sluchátko padá na zem).<sup>46</sup>

Už na první pohled je zřejmé, že originálnost hry netkví ani tak v příběhu, jako spíše ve způsobu jeho uchopení, v metodě výstavby díla. Téma opuštěné ženy a nenaplněné lásky má v dějinách literatury nescíslně mnoho podob, Cocteauův nápad vtáhnout do hry telefon je však zcela originální. Aparát tu přitom plní dvojí dramaturgickou funkci. Jak už bylo zmíněno, v prvé řadě sehrává paradoxní roli zpřítomnění postavy, kterou sice nevidíme ani neslyšíme, která však má nezastupitelnou úlohu ve vývoji dramatického děje. Zároveň specifickým a nanejvýš výmluvným způsobem rozkrývá stěžejní konflikt moderní doby – krizi mezilidských vztahů, nemožnost navázat komunikaci. Telefon se ve hře *Lidský hlas* stává metaforou osamění a odcizení, kterému je člověk vydán napospas v zracionalizovaném a přetechnizovaném světě, v němž lidé uvolnili místo aparátům a sounáležitost a porozumění „míjení duší“. Hrdinka tuto situaci opisuje následovně: „Jindy se lidé viděli. Mohli ztratit hlavu, zapomenouti na své sliby, odvážit se nemožného, přemoci ty, které zbožňovali, polibky, zavěsit se na ně. Jediný pohled mohl všechno změnit. Ale v tomto aparátu – co je

<sup>46</sup> Srv. Cocteau, op. cit.

skončeno, je skončeno...“<sup>47</sup> Efektu permanentního nedorozumění a diskomunikaci přitom Cocteau zjevně napomáhá tím, že do rozhovoru milenců nechává takřka neustále vstupovat další volající, čímž zároveň výmluvným způsobem ukazuje zánik privátní sféry, která se v době moderních technologií a vyspělých komunikačních prostředků nezadržitelně proměňuje ve veřejnou věc.<sup>48</sup>

Cocteau hru psal nepochybně s plným vědomím toho, že k věrohodnému zpřítomnění fyzicky nepřítomné postavy bude třeba bohatých výrazových schopností. Herečka musí ve svém partu postihnout hned dvě role – postavu postupně se hroutící ženy a zároveň charakter neviditelného muže, ukrytého v pauzách monologu. Představitelce tedy Cocteau otevřeně přiznává dominantní postavení v rámci inscenace, má pro ni ovšem několik důležitých rad. V první řadě musí podle něj herečka myslet na to, že patřičného účinku lze dosáhnout jen za předpokladu, že do hry nebude vnášet ironii a hořkost zraněné ženy. Hrdinka dramatu je prý od začátku do konce „obětí všední, zamilovanou“, jejímž záměrem není nic jiného než alespoň vylákat ze svého milence čestné přiznání ke lži. Herečka má prý na publikum po celou dobu inscenace činit dojem, že „krvácí, ztrácí krev jako raněné zvíře, aby kus skončil jakoby v pokoji plném krve“.<sup>49</sup> Doporučuje též respektovat všechny záměrně vyznačené chyby v mluvě, opakování, „neumělost“ literárních obrátů, neboť jsou prý výsledkem „pozorného rozvažování“.<sup>50</sup> Jedno z Cocteauových autorských doporučení se týká i herecké pohybové složky; navrhuje vystavět ji jako sled vrcholně nepohodlných póz, které podle něj mají umocnit manický stav hrdinky, ocitající se těsně před zhroucením. Způsob jejich střídání má přitom určovat frekvence dílčích témat monologu (část o psu – část o lži – část o obsazené lince). Řada póz („vestoje, vsedě, zády k telefonu, pak tváří k němu, profilem, klečíc u opěradla lenošky, s hlavou sehnutou, opřenu o opěradlo, běhající pokojem a táhnouc

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>48</sup> Tento sociálně kritický podtext Cocteauova uměleckého využití telefonu byl patrně i jedním z hlavních důvodů, proč chtěl ke hře napsat hudbu – už sedmadvacet let před Poulencem! – významný německý filozof Theodor W. Adorno. Jak se dozvídáme z jeho dopisu bývalému učiteli v kompozici Albanu Bergovi, zamýšlel použít dodekafonickou techniku. Srv. Lonitz, H. (Hrsg.): *Adorno, Theodor W. – Berg, Alban: Briefwechsel 1925–1935*, Frankfurt a.M. 1997, s. 251.

<sup>49</sup> Viz Cocteauovu poznámku ke scéně (*Scéna*), in: Cocteau, op. cit., s. 18.

<sup>50</sup> Tamtéž.



Foto archiv Státní opery Praha

Chantal Mathias v inscenaci Poulencovy opery *Lidský hlas* ve Státní operě Praha 2000 (režie Lucie Bělohorská, scéna Juni Kim).

za sebou šňůru“) má být ukončena v posteli, v níž žena zaujme mrtvolnou pozici s hlavou visící dolů.<sup>51</sup>

Jako předlohu pro operu objevuje hru Francis Poulenc (text převezme beze změn) až více než dvacet let po jejím vzniku. Podstatným impulsem mu jistě bylo i ztvárnění monodramatu filmovým režisérem Robertem Rossellinim v rámci tematicky koncipovaného dlouhometrážního filmu *Láska* (vedle *Lidského hlasu* byl jeho součástí felliniovsky laděný snímek *Zázrak*). Výkon Anny Magnaniové byl natolik přesvědčivý, že sám Cocteau o herečce hovořil jako o skutečné „objevitelce ženského utrpení“.<sup>52</sup>

Poulenc psal operu s jasnou představou typu a výrazových dispozic zpěvačky. Původně sice myslel na Callasovou, nakonec ale zvolil Denise Duvalovou, která se mu jako představitelka hlavních rolí osvědčila už v jeho předchozích operách. Ve světové premiéře bylo dílo uvedeno v pařížské Opéra-Comique 6. února 1959 (režie a scéna: Jean Cocteau), krátce poté provedla operu se stejnou zpěvačkou a s Cocteauem jako režisérem a scénografem i milánská Piccola Scala. Na obou scénách se opera *La Voix humaine* setkala

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>52</sup> Döhning, op. cit., s. 297.

s velkým úspěchem, na čemž měla nepochybně hlavní zásluhu sopranistka Duvalová – zřejmě proto Poulenc v roce 1961 Duvalovou odměnil dalším virtuózním kusem, skladbou *La Dame de Monte Carlo* pro soprán a orchestr, komponovanou opět na text přítele Cocteaua.

To, co mohl Cocteau ve své hře zachytit jen povrchně, nabývá ve spojení s hudbou na konkrétnosti a intenzitě; Poulencovo ztvárnění je tak psychologickou studií ženského utrpení *par excellence*. Poulencovi se podařilo bezesbytku dostát nelehkým nárokům Cocteauova monodramatu – hudbou vystihl nejen vývoj hrdinčina citového stavu a jejího vztahu k milenci, ale věrohodně též zpřítomnil imaginární postavu, s níž žena rozmlouvá. Iluze dialogu dosáhl zejména zapojením stručných orchestrálních mezihér, které zkonkrétnují, co žena slyší (nebo si myslí, že slyší) ve sluchátku, a zároveň tak podněcují její navenek vyjadřované afekty. V okamžiku, kdy hrdinka přeruší svoji promluvu a naslouchá, nastupuje nezřídka i hudební ticho. Pro zpěvačku představuje Poulencův virtuózní kus mimořádnou výzvu, neboť musí prokázat širší hlasově výrazových prostředků. Vokální part se rozprostírá od recitativní deklamace k ariózně až áriově pojatým plochám (nejde ovšem o uzavřená čísla!), přičemž je patrné, že Poulenc tvoří pěveckou linii s ohledem na francouzskou vokální tradici, vyznačující se respektem k řeči a jejím zvláštnostem.<sup>53</sup> Moderní uplatnění tradiční francouzské hudební deklamace našel Poulenc u skladatele Clauda Debussyho, na něž se často odvolával (stejně tak se ovšem inspiroval u Verdiho, Mozarta, dokonce i u Monteverdiho).<sup>54</sup>

Díky sugestivní hudbě a nepochybně i nepřiliš velkým nárokům na scénické provedení (nejlépe v komorním prostoru) se opera stala často inscenovaným dílem.<sup>55</sup> Na počátku 90. let dokonce vznikla její filmová podoba s legendární Julií Migenesovou (režie: Peter Medak, dirigent: Georges Prêtre, Orchestre National de France). U nás byla opera *Lidský hlas* inscenována třikrát: poprvé v roce 1963 na scéně Janáčkova divadla (v režii Václava Věžníka zpívala Marie Vladyková), podruhé roku 1972 v Národním divadle v Praze (v režii Jaroslava Gillara ztvárnila titulní roli Alena Míko-

<sup>53</sup> Srv. Poulenc, F.: *La voix humaine*, Tragédie lyrique en un acte. Texte de J. Cocteau, Paris: S. A. Éditions Ricordi 1959.

<sup>54</sup> Döhning, op. cit., s. 297.

<sup>55</sup> Ještě za Poulencova života byla provedena v řadě zemí Evropy a též v jižní Americe (Buenos Aires, 1961).

vá) a naposledy mohli novou inscenaci tohoto díla diváci zhlédnout v rámci tematického inscenačního večera ve Státní opeře v červnu 2000 (spolu se Schönbergovým *Očekáváním*). Právě posledně jmenovaná inscenace, kterou vytvořila režisérka Lucie Bělohradská a v níž jako Žena vystoupila vynikající francouzská sopranistka Chantal Mathias, přinesla dostatečný důkaz, že toto dílo představuje nejen mimořádnou pěveckou a hereckou výzvu, ale nabízí i dostatečný prostor pro režijní a výtvarnou invenci.