

MARIE BRANDEIS

K OTÁZCE FENOMÉNU „SOCIÁLNÍ“ V OPERNÍM DÍLE BOHUSLAVA MARTINŮ

Opera zaujímá v tvorbě Bohuslava Martinů významné místo, což dokládá nejen počet scénických děl, ale i četné verbální projevy, které dokumentují skladatelovy názory na funkci a vývoj současné opery.¹⁾ Martinů poukazuje na přežití stránky romantické opery. Vidí, že domácí operní produkce se nalézá pod silným tlakem romantismu a německých vlivů. Vyhláší tomuto stavu boj. Uvědomuje si, že je nutno komponovat jinak. Tím jiným, novým, nekonvenčním je přimknutí se k avantgardě. Po svém příchodu do Paříže je zcela tímto hnutím polapen. Avantgarda znamenala pro Martinů „nové“ (novost) nejen v hudební řeči – zejména jazzové vlivy, ale i v oblasti námětové. Z úzké spolupráce s francouzským dramatikem Ribemont-Dessaignes vznikla např. nová originální forma opery – tzv. opera-film „Tři přání“ (1928). Dílo, které bylo na hory vzdáleno jak národní romantice, tak i sentimentálním emocím německé hudby.

Když se avantgarda dostává kolem roku 1930 do slepé uličky, odklání se od ní i Martinů. Novou orientaci pro svou tvorbu nachází v neoklasicismu. Ten zasáhl Martinů-skladatele velmi hluboko. Martinů byl stržen jeho hlavními znaky – totiž že klasika dovede vyjádřit s minimem prostředků mnoho. Adekvátně hudebnímu stylu neoklasicismu hledá i nové námětové oblasti. Postupně došel k přesvědčení, že ideálním antiromantickým zdrojem je latinské písemnictví. Vedle toho si však v Paříži začne uvědomovat, že si také on sám sem přinesl něco specifického. Uvědomuje si nejen instinktivně, ale i vědomě své „češství“. 2) Právě forma opery skýtá nejideálnější prostor pro evidenci tohoto pocitu. Hudebně oživený venkov svého mládí a triviální hudbu 18. a 19. století mísí Martinů s latinským duchem a mediteránními substancemi. (Uveďme operu „Hry o Marii“, „Divadlo za branou“, balet „Špalíček“). Výsledkem zapojení těchto komponentů do rámce neoklasicistické Satztechnik bylo nejen zrození individuálního rysu Martinů hudby; současně začal tento individuální styl vyzářovat přirozený český idiom. Martinů se podařilo realizovat rys češství v moderní české hudbě, aniž by se vrátil ke staročeskému vědomí ve smyslu romantickém, neboť v jeho hudbě jsou sice české momenty zřetelné (tj. rytmické, melodické obraty z folklóru), ale nejsou použity transparentně. 3)

Podobnými problémy – vytvoření českého moderního hudebního stylu – se zabývala i domácí avantgarda. „Osvobodit“ českou hudbu od dědictví německé hudby byl téměř národní úkol. Nepodařilo se jí však nový koncept vytvořit a prosadit, neboť byla příliš vtažena do domácích politicko-ideových problémů, a tím i silněji orientována na středoevropskou linii.

Martinů měl možnost pozorovat český terén zvenku. Mohl tedy snázeji dospět k přesvědčivému uměleckému řešení skutečné české moderní opery. (Ostatně tento rys je typický pro exulanty všech dob a národů.) Jak sám Martinů ve svém životopise uvádí 4), zabýval se tímto problémem velmi intenzivně – chce nejen vytvořit moderní českou operu, svými operami si hodlá rovněž vytvořit své občanstvo a připravit je postupně na tuto moderní českou operu. V tomto smyslu se Martinů ztotožňuje se zakladatelem národní hudby Bedřichem Smetanou. Tak jako on, dává se i Martinů do služeb uvedeného konceptu, totiž tvorbou vyplňuje mezery v české opeře 20. století. Uveďme jen příklad s operou Julietta, která vznikla v roce 1937. O tom, jak se surrealistický námět, původně divadelní hra francouzského dramatika George Neveux, skutečně dostal k Martinů, existují dvě verze. Miloš Šafránek uvádí 5), že to byl on, Šafránek, kdo seznámil skladatele s dramatikem, a to v roce 1927. Hra sama se v Paříži uváděla a je proto podivné, že Martinů, který neustále hledal náměty ke scénickým dílům, nepoužil tento nejsoučasnější, nýbrž ho nechá „ležet“ celých deset let. Přikláníme se spíše k názoru Jaroslava Procházky, že hra upoutala pozornost skladatele zřejmě po té, co se dozvěděl o jejím uvedení v činohře Národního divadla v Praze v roce 1932. 6)

Ve 30. letech je již Martinů za období avantgardy, a přesto se tímto námětem i zpracováním k němu opět krátce vrací. Jak si vysvětlit tuto skutečnost? Lze si představit, že Martinů postřehl, že teprve nyní „dozrála“ avantgarda v širší frontě i v Čechách a zejména, že domácí scéně opera tohoto typu chybí.

Projdeme-li zběžně seznam operního díla Martinů, mohli bychom dojít k závěru, že jeho opery nemají žádnou sociální, ani politickou dimenzi. Martinů se vědomě vyhýbá sociálním námětům. Píše o tom např. básníku V. Nezvalovi, když u něj „objednává“ text libreta k opeře „Divadlo za branou“: „...zatřeseme trochu těmi sociálními sujety u nás v opeře a dostaneme vynadáno, ale to nevádí ...“ 7) Avšak pozornější zhodnocení jednotlivých elementů jak ve vlastní tvorbě, tak i ve verbálních projevech ukazuje, že je to jen zdánlivý závěr. Jak to tedy je s tímto faktem v Martinů operách? Pokusme se danou otázku zodpovědět následujícím shrnutím předešlých úvah:

1) Dobrali jsme se zjištění, že v Martinů myšlenkách i operním díle jsou zahrnuty nejdůležitější obsahy bojů a diskusí o moderní českou operu, o evidenci „češství“ 8) V tomto smyslu je fenomén „sociální“ a „politický“ v operách B. Martinů transformován do fenoménu „národní“.

2) Martinů opery jsou národní, české, aniž by skladatel tuto „češkost“ sděloval polopatě, totiž bez toho, aby se děj musel odehrávat v národních krojích. „Národní“ není tedy u Martinů transparentní, ale výrazně evidentní. Právě pro období mezi dvěma válkami je tento rys – snaha po národní evidenci – charakteristický. Zejména malé národy hledají intenzivně odpovídající koncept, jenž by

ovlivnil míru evidence jeho poznávacích, morálních, politických a uměleckých hodnot pro okolní svět. Uvedme např. práci muzikologa Vladimíra Helferta „Česká moderní hudba“ (1936) či myšlenky filosofa T. G. Masaryka, který se řešením této „české otázky“ zabýval již před rokem 1918 („Česká otázka“, 1898).

3) U Martinů se tato evidentnost „Tschechentums“ potvrzuje v rovině recepční. Martinů svými operami oslovil všechny vrstvy recipientů. Opery mají své posluchače, diváky ne proto, že je napsal Martinů, ale proto, že jsou zdařilou realizací národní substance v současné hudbě.

4) Zatímco rovina receptivní potvrzuje evidentnost „národního“, složka subjektivní dokládá u Martinů oper sociální funkci: je jí petrifikující snaha ustálit český repertoár. Martinů vědomě pracuje pro české divadlo, chce vyplnit mezery v české opeře, jež se omezila na výjevy ze života na vesnici nebo pohádkové sužety. Volí proto s tímto záměrem jednotlivé náměty, jež poskytují vytvoření různých operních typů. Martinů hledá v opeře a dramatické tvorbě vůbec prostor pro vyjádření radosti z života. Osvobozuje se proto ode všeho sentimentálního, entusiastického, ideologického, čím byla spoutána domácí produkce. V tomto činu můžeme tedy spatřovat i politický aspekt.

Chceme-li najít odpověď na otázku, zda jsou Martinů opery sociálním nebo politickým angagemntem, musíme konstatovat, že obě funkce jsou v jeho operním díle nikoliv transparentní, nýbrž patrné (viditelné, znatelné). Soudíme, že právě v této skutečnosti lze spatřovat jedinečný rys originality a pokrokovosti v moderní opeře.

Literatura

- 1) M. Šafránek, Bohuslav Martinů, hudba a svět, Praha 1966
- 2) M. Šafránek, Divadlo B. Martinů, str. 55, Praha 1979
- 3) J. Fukač, Bohuslav Martinůs Tschechentums
- 4) M. Šafránek, Divadlo B. Martinů, Praha 1979, str. 55
- 5) M. Šafránek, Divadlo B. Martinů, str. 73
- 6) J. Procházka, B. Martinů a V. Talich. Kolloquium Martinů v proměnách času, Brno 1978
- 7) M. Šafránek, Divadlo B. Martinů, str. 232
- 8) J. Fukač, Bohuslav Martinůs Tschechentums

