

HELENA SPURNÁ

FAGOT A FLÉTNA: NEZAVRŠENÝ EXPERIMENT ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ AVANTGARDY

K jeho estetickým východiskům, genezi a osudu v pražském Národním divadle

1.

Ve dvacátých letech tohoto století dochází v hudebním divadle k pokusům o druhovou a žánrovou proměnu. Nejhluběji zasahují sféru opery, kde se v této době naplno projevuje krize wagnerovského hudebního dramatu. Jako jeho přímý protiklad je konstituován typ tzv. časové opery (Zeitoper),¹ jejímž prostřednictvím má být i hudební divadlo — následujíc tak výtvarné umění a literaturu — konfrontováno s estetikou „nové věčnosti“. Hesla jako „střízlivost“ a „antiro-mantismus“ tu jsou jen jinými jmény pro důsledný antiwagnerianismus, který se promítá do každé ze zúčastněných uměleckých složek. Wagnerovský text zatížený mýtem a nábožensko-filozofickými kontexty je v tvorbě skladatelů „časových oper“ nahrazován civilním námětem, v němž se odrážejí jevy moderní doby, svět technických vynálezů a velkoměstského životního stylu. Fabule Wagnerových hudebních dramát jsou přítom často nemilosrdně parodovány — kupř. v operní frašce *Neues vom Tage* Paul Hindemith věcně a bez rozpaků přesadil tristanovskou tematiku lidských vášní a milostných citů do okruhu domácí, všední banality. Hudební jazyk nových oper se otevíral jazzovým postupům, v orchestru — často komorního obsazení — nechybí typické jazzové nástroje. Dramaturgická koncepce děl pak prozrazovala vliv filmového vyprávění, poetiky revue a kabaretu nebo Brechtova epického divadla, čímž se moderní opera nezřídka vracela k tradiční číselné struktuře. V rovině scénické a herecké pak můžeme pozorovat celkový „antioperní“ divadelní styl. S nedůvěrou se skladatelé tzv. časových oper dívají i na Wagnerovo chápání divadla jako „polyfonní

¹ Za nejvýznamnější reprezentanty „Zeitoper“ považujeme Ernsta Křenka (*Der Sprung über den Schatten*, prem. 1924, *Jonny spielt auf*, prem. 1927), Paula Hindemitha (*Hin und zurück*, prem. 1927, *Neues vom Tage*, prem. 1929), Kurta Weilla (*Royal Palace*, prem. 1927, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, prem. 1930), Maxe Brandta (*Maschinist Hopkins*, prem. 1929) a Georga Antheila (*Transatlantic*, prem. 1930).

součinnosti“ všech uměleckých prvků a výrazových postupů a podstatu moderního divadla naopak spatřují ve vztazích, v akci, v pohybu, v jakési „polydynamické kombinaci složek“. Programově tedy usilují o efekt vzájemného oddělení hudební, dramatické a výtvarné složky — významným nástrojem se jim přitom stává parodie a travestie. S tím je ovšem spojena i proměna funkce hudby v moderním hudebním divadle. Hudba, dříve chápána jako prostředek líčení psychologických stavů nebo vnějších dějů probíhajících v dramatu, se nyní primárně měla stát zvukem, autonomním estetickým procesem. Obecně můžeme říci, že i do hudebního divadla začátku našeho století se promítá tendence umění k bezpředmětnosti; opera nechce být více sférou intencionálního sdělení, sloužit k ukázování autorových prožitků a citů, ale prezentuje se jako estetický artefakt, jenž demonstruje autorovu specifickou uměleckou metodu, „mechanismus“ vnitřního uspořádání jednotlivých složek a prvků. Jinými slovy: i oblast hudebního divadla může být dokladem toho, že nástupem dvacátého století se sémantika nápadně přesouvá do způsobu, jímž je umělecké dílo vystavěno.²

Rovněž fenomén slučování hudebně divadelních druhů a žánrů, tendence k vytváření neobvyklých útvarů synkretického typu, je charakteristickým příkladem zmíněných estetických proměn v umění vznikajícím s nástupem tohoto století. Rozšířeným jevem bylo spojování opery a baletu (tak Igor Stravinskij, Darius Milhaud nebo Carl Orff aktualizovali v novodobých útvarech zpívaných baletů a pantomimických oper principy původně barokního druhu opéra-ballet) nebo obou druhů zvlášť s velkými koncertními formami (již v r. 1912 se o takovou syntézu pokusil Maurice Ravel choreografickou symfonií *Dafnis a Chloé*, ve dvacátých letech pak následují pantomimická symfonie *Vítězný Horácius* od Arthura Honeggera nebo opera-oratorium *Král Oidipus* od Igora Stravinského ad.). V syntetických útvarech velmi často hrálo podstatnou roli i mluvené slovo.

Skladatelem, který se vyznačoval bohatou vynalézavostí ve zmíněné oblasti, byl Igor Stravinskij (1882–1971). Z jeho dvaceti scénických prací je celá čtvrtina hybridní — v některých se spojovala instrumentální hudba s baletními, respektive pantomimickými výstupy a s vypravěčským slovem (tak je tomu kupř. v jednom z nejslavnějších jevištních děl I. Stravinského, ve „čteném, recitovaném a tančeném“ *Příběhu vojáka*), jinde instrumentální hudba se zpěvem a tancem (viz zpívané balety *Pulcinella* a *Liška* a taneční kantáta *Svatba*) nebo vokálně-instrumentální hudba s mluveným slovem a pohybovým prvkem (útvary z pomezí scénického melodramu, opery, kantáty a pantomimy představuje např. *Perséphone*). Vztahy, které uvnitř těchto děl Stravinskij rozehrává, ukazují, že autor tvořil se zřejmým úmyslem vyzdvihnout především strukturní rovinu vytvoření. Podle Carla Dahlhause, který se Stravinského originální metodou spojování jednotlivých umění v synkretických útvarech obsáhle zabýval, dílo představovalo tomuto skladateli „pouhý“ nástroj k drastickému ukazování metody,

² K estetickým proměnám v umění prvních desetiletí 20. století a k jejich literárněvědnému pozadí viz Grebenšfková, R.: *K takzvané Ohrenphilologie*, in: *Literatura a fiktivní světy* (I), Praha 1995, s. 350–370.

již jsou pořádány jeho jednotlivé složky.³ Důraz na proces tvorby je vnímatelný ve způsobu, jímž Stravinskij zachází s literárním námětem, který se — slovy Dahlhausovými — stává jakýmsi vehiklem, jenž uvádí do chodu „složitý artifičiální aparát, o nějž tu jde především“.⁴ Námět tvoří toliko výchozí bod, od nějž se „pozvolna odděluje forma, aby nakonec právě ona získala na autonomnosti“. Příkladnou ukázkou takového přístupu může být již zmíněná dvoudílná „hříčka“ *Příběh vojáka* (*L'Histoire du Soldat*, 1918). Východiskem libreta, které Stravinskij napsal společně se svým přítelem Charlesem Ferdinandem Ramuzem, se stala stará ruská bajka, pojednávající o uzavření paktu mezi vojákem a ďáblem. V *Příběhu vojáka* vystupují pouze čtyři postavy — Vypravěč (mluvená role), Voják a Ďábel (role mluvené a tančené) a Princezna (taneční part). Zápletku, která se tu na krátkých, několikaslavních replikách vypravěče, ďábla a vojáka rozvíjí, můžeme shrnout zhruba tímto způsobem: voják cestuje domů na čtrnáctidenní dovolenou, na cestě jej však začne pronásledovat ďábel; voják se dostává do královského paláce, kde žije princezna; oba se do sebe zamilují, princeznu však chce získat ďábel; nejprve se mu to nepodaří, ale nakonec se zmocní princezny i vojáka. Uplatnění vypravěče v *Příběhu vojáka* by v nás mohlo na první pohled vzbudit domněnku, že dílo je přehledně rozčleněno do dvou rovin; roviny vyprávěcí a roviny, v níž je vypravěčův monolog scénicky a hudebně ilustrován. Nic takového se tu ovšem neděje; taneční výstupy neilustrují významy, prostředkované vypravěčským slovem, a ani vypravěč nekomentuje a neosvětluje děj, jenž probíhá na scéně. Slovo vypravěče, ďábla a vojáka, taneční složka a hudba jsou tu pojaty jako procesy vzájemně na sobě nezávislé, jako veskrze samostatné artifičiální oblasti bez prostředkující funkce. Hudba v této skladbě, formálně představující koncertní suitu, nenese funkci nositele nějakých mimo-hudebních významů, její úlohou není poskytovat komentář. I virtuózní kadence sólových houslí je tu podle Dahlhause očividným vystavením nástroje specifické barvy a rovněž instrumentalista, který tuto sólovou větu interpretuje, se stává pouhým „aktérem hudby“.⁵ Tato metoda, metoda jakéhosi „štěpení“ jevištního dění do dílčích uměleckých procesů, jež vzájemně neprostupují jeden druhým a nevytvářejí tak integrální dramatický celek, ale ve své výrazovosti se naopak osamostatňují, pak pochopitelně charakterizuje i další mezidruhové útvary Igora Stravinského. V *Lišce* (*Le Renard*, 1915–1916) je tento postup využit skutečně explicitně; role protagonistů — jsou jimi Kohout, Liška, Kočka a Koza — jsou tu děleny na zpívané v orchestru (dva tenory a dva basy) a tančené na scéně. Aby autor ještě zesílil estetickou motivaci takové dramaturgie, změnil na neče-

³ Dahlhaus, C.: *Igor Strawinskij's episches Theater*, in: Vom Musikdrama zur Literaturoper, München 1989, s. 186–227.

⁴ „Der künstlerische Prozess, der das ästhetische Leben des Werkes ausmacht, ein Prozess, der das Publikum nachvollziehen soll, kann als fortschreitende Entfernung der Struktur vom Stoff aufgefasst werden, einem Stoff, der lediglich einen Ausgangspunkt bildet, von dem sich die Form allmählich löst, um eine Autonomie zu gewinnen...“ Tamtéž, c.s. 204.

⁵ „In der virtuosén Musik, die Strawinskij in *der Historie du soldat* für die Sologeige schrieb, ist der Tonsatz weniger eine Substanz, die durch das Instrument vermittelt werden soll, als vielmehr ein Vehikel, um das Instrument und dessen spezifischen Ton zur Geltung zu bringen.“ Tamtéž, c.s. 201.

kaných místech původní vztahy mezi dramatickými postavami a hlasovými obory: jestliže na začátku tedy zpíval Kohouta tenor, v průběhu díla už jej zpívá bas, podobně Kočku zase tenor, apod. Povšimněme si do třetice *Perséphone*, dalšího z podivuhodných uměleckých hybridů Igora Stravinského, tentokrát z třicátých let. *Perséphone*, hlavní postava díla, se tu překvapivě nevyjadřuje zpěvem, nýbrž rytmicky deklamuje, zatímco sbor a další sólisté zpívají. Divákovi se tedy nepochybně dává na srozuměnou, že mnohem podstatnější než sdělované skutečnosti je způsob, jímž se sděluje.

Fenomén synkretických útvarů, spojený od počátku s vlivným působením skladatelské osobnosti Igora Stravinského, byl chápán i v českém meziválečném kontextu jako účinná metoda, jak hudební divadlo zbavit ilustrativní popisnosti a iluzivnosti. Patrně nejvíce příkladů synkretických útvarů ovšem najdeme v tvorbě Bohuslava Martinů (1890–1959), který ne náhodou patřil k největším českým vyznavačům děl Igora Stravinského, jež v domácím uměleckém prostředí také věrně propagoval. Z nejvýznamnějších scénických syntéz Martinů připomeňme např. komickou operu *Voják a tanečnice* (1928), komponovanou na námět Plautovy komedie *Lišák Pseudolus*, kde skladatel uplatnil kromě tance a zpěvu i mluvené slovo, *Divadlo za branou* (1936), v němž oživil barokní žánr opery buffy a spojil jej s pantomimickými scénami, *Koledu, staré vánoční obyčeje českého lidu ve čtyřech obrazech* (1917), která představovala syntézu lidových písní, tance a recitace a na niž pak navázal i v pozdějším zpívaném baletu *Špalíček* (1932). Do této tvorby Bohuslava Martinů se pak promítly i estetické principy, které tvořily východisko Stravinského hudebně scénických opusů. Vyjadřuje to výstižně již známý výrok, kterým Martinů doprovodil *Divadlo za branou*, totiž že „jak syžet, tak i texty jsou jenom pretextem k uplatnění scénické hry a hereckého výkonu“.⁶

Nezvyklou kompozici libreta můžeme dokumentovat např. na tetralogii *Hry o Marii* (1934), cyklu čerpajícím z tradice středověkých legend a miráklů. Konkrétně pak na poslední, čtvrté části jevištního cyklu, nazvané *Sestra Paskalina*, kde nositelem dramatického děje Martinů jednou učiní vokální sólisty, podruhé zase sbor, tanečnický nebo recitátora. „Logická logika prací dramatických je tu porušena,“⁷ komentoval Martinů dramatickou výstavbu celku tohoto díla a vlastně tak odpověděl na nabízející se otázku, proč ve zmiňované části nenajdeme hudebně scénické ztvárnění celé řady podstatných událostí a situací (útěk Paskaliny z kláštera, její milostné vzplanutí k rytíři, pronásledování démonem, smrt rytíře a obvinění hrdinky z vraždy) a namísto toho nám děj v několika větách shrne postava vypravěče. Martinů tu tímto postupem kromě jiného upozorňuje na další významný rys moderního umění: divák, posluchač, čtenář není

⁶ Viz skladatelovy pokyny v rukopisu partitury *Divadla za branou*. Poznámky k provedení přetištěny in: *Divadlo Bohuslava Martinů* (vybral a sestavil Miloš Šafránek), Praha 1979, s. 242–243.

⁷ Martinů, B.: *Hry o Marii (k brněnské premiéře)*. Skladatelův článek, původně publikovaný v *Listech Hudební matice* (XIV, 1934–35, č. 5–6), je přetištěn ve sborníku *Divadlo Bohuslava Martinů*, Praha 1979, c.s. 221.

autorem vnímán jako jakýsi pasivní příjemce uměleckého díla, ale jako ten, jenž se spolupodílí na procesu jeho vytváření.

Estetické principy, na nichž byly budovány typy synkretických útvarů, jež jsme výše zmínili, provázely i myšlenku mladého skladatele, básníka a divadelníka Emila Františka Buriana (1904–1959) o vytvoření díla, ve kterém by se v jeden hudebně scénický útvar spojovaly hudba, tanec, mluvené slovo a herecká akce. Programem tohoto experimentu se měla stát idea polydynamické syntézy, která vylučovala, aby Burian byl při tvorbě zamýšleného útvaru veden jiným záměrem, než primárně ukázat svou originální metodu dramaturgické výstavby díla. Nelze nezmínit skutečnost, že celá Burianova tvorba dvacátých let (i umělecký program, který ji doprovázel) byla zcela zásadním způsobem ovlivněna poetismem. Chápání umění jako tvorby, jejíž cíl spočívá jen a jen v ní samé, Burian originálně vstřebal i ve svých vlastních pracích. Specifickým příkladem může být jeho experiment se sborovým přednesem slova, voiceband. Burian nejednou zdůrazňoval, že voicebandem reaguje na prožitkový, zdůrazněně sémantický přednes slova, zkonvencionalizovaný oficiálními divadelními scénami a recitačními umělci své doby. Podle Buriana je třeba recitované slovo zbavit přednostně znakové funkce a uchopit je jako věc, jako formální element, jako nositele zvukového bohatství. Příkladem toho, jak se Burian vyrovnával s vlivem poetismu a jiných -ismů moderního umění a rovněž s domácím estetickým a literárněvědným myšlením své doby (Mukařovský, Jakobson), může být i jeho opera *Bubu z Montparnassu*, již na sklonku dvacátých let vytvořil i osobitý příspěvek české hudební avantgardy do tradice „časové opery“. Vliv „Zeitoper“ však nelze spatřovat pouze v povrchových znacích díla (viz uplatnění jazzových idiomů, zobrazení velkoměstského milieu s jeho technickou sférou), ale rovněž v tom, že se tu projevila tendence chápat operu jako nástroj k představení autorovy tvůrčí metody. Jen tak si lze vysvětlit neobvyklý způsob výstavby *Bubu z Montparnassu*, především pokud jde o netradičně rozsáhlé uplatnění tzv. *Comme-da-lontano* efektu (jde o techniku barokní opery, která se v devatenáctém století prezentovala ve formě simultánního spojení kontrastů). Nelze si ovšem nevšimnout, že Burianův záměr prozrazovala již předloha, na niž komponoval. Námět byl jistě vcelku nepodstatný, protože kdyby mu šlo především o něj, nepochybně by nesáhl právě do románu Charlese Louise Philippa, prozaického díla mimořádně komplikované výstavby, která se vzpírala jednoduché dramatizaci.

2.

V této kapitole se pokusíme o vlastní charakteristiku Burianova hudebně scénického díla *Fagot a flétna*.

Hlavní důraz měl být položen na baletní složku syntézy, na níž chtěl Burian ozřejmit své moderní pojetí tohoto uměleckého druhu.⁸ Podobně jako opera i balet se podle Buriana musí, pokud chce vůbec obstát na jevišti moderní doby

⁸ Viz především Burian, E.F.: *Balet*, in: *Rozpravy Aventina* 3, č. 13, 1. 3. 1928, s. 152. Přet. též in: *E.F. Burian nejen o hudbě. Texty 1925–1938* (vybral a komentářem doprovodil J. Paclt), Praha 1981, s. 124–126.

a udržet si kontakt s publikem, „nakazit“ duchem a poetikou soudobého života velkoměst. Skladatel má prý usilovat o zásadní proměnu vztahu hudby a tanečnickova pohybu — hudbu je nutné zbavit „mimohudebních“ intencí a tanečnickův pohyb od tendence imitovat jakýsi děj, jehož nositelkou by měla být právě hudba. Staré reprodukční postupy baletního umění vnímá Burian, který se ve dvacátých letech seznamuje s tanečným uměním revuálních girls a díky četným evropským vystoupením Ďagilevova baletu i s ruskou taneční virtuozitou, jako nepřijatelné. „Vztah mezi tancem a hudbou není v pře poetizované prázdnotě hesel, ale v melodice a rytmu“, balet má být podle něj komponován jako „absolutní hudba bez všech charakterizačních předpokladů“, píše ve svém článku nazvaném *Balet* v r. 1928.⁹ Slova nadšení má ovšem nejen pro pojetí baletního umění ve Stravinského scénických pracích, ale oceňuje i mnoho dalších děl evropské hudební tvorby, např. Milhaudovy nebo Satieho baletní hříčky, inspirované brazilskými a jazzovými hudebními vlivy, černošskou lidovou poezií i scénickými postupy a postavami commedie dell'arte. Z domácích autorů je mu pak nejbližší Martinů.

K dramatické koncepci díla inspirovala Buriana forma revue, která v jeho pohledu obsahovala základní aspekty moderního umění — dynamičnost, antipsychologismus, atrakčnost. Vyhovovala mu tím, že potlačovala dramatickou zápletku a psychologický děj. Určil-li si jako formální půdorys zamýšleného útvaru revui, zvolil si i způsob, jímž se hudba bude vázat se slovem a tancem — dílo mělo být koncipováno jako volný sled pěti tanečních výstupů a stejného počtu dialogických skečů. Z básníků, jež chtěl oslovit a vyzvat k napsání libreta, nakonec vybral Vítězslava Nezvala, s nímž jej kromě spolupráce na redakci hudebních letáků *Tam-tam* pojilo v této době i vzájemné porozumění v otázkách umělecké tvorby. Předpokládal rovněž, že Nezval s ním bude sdílet stejný pohled na výstavbu baletní revue, kterou chtěl Burian koncipovat jako řadu nebo simultánní spojení prostorově a kauzálně nesouvisejících scén či motivů. Libreto s názvem *Fagot a flétna (féerický balet o deseti scénách)* napsal Nezval pro Buriana v r. 1925.¹⁰ Důrazem na efektní scénickou podívanou (včetně podívané „erotické“) se dílo stylově blížilo specifické druhové variantě revue, totiž féerii, a proto mu dal Nezval podtitul féerický balet. V pěti baletních obrazech byl představen životní příběh a milenecké trampoty nástrojové dvojice Fagot a Flétna (oba nástroje jsou představovány živými herci, a píšeme je tedy s velkými písmeny): 2. obraz *Také život*, 3. obraz *Námluvy*, 5. obraz *Svatba*, 7. obraz *Žárlivost*, 9. obraz *Stříbrná svatba*. Dialogické scénky se s těmito tančenými výstupy většinou střídaly a nadto ještě rámovaly celé dílo (1. obraz *Diogenes*, 4. obraz *Manželství*, 6. obraz *Květomluva*, 8. obraz *Věčný Pierot*, 10. obraz *Rozhovory za hrobem*). Jazyk skečů se vyznačoval poetistickou hravostí, alogické řazení myšlenek a básnických obrazů prozrazovalo Nezvalovu asociativní metodu. V první a poslední scéně féerického baletu vystoupily postavy Číšníka, Laně, Dívky, Ředitele a Sisyfa, vedené postavou starověkého filozofa Diogena. Podle

⁹ Tamtéž, c. s. 125.

¹⁰ Kompletní libreto i s Pujmanovými úpravami, režijními a dramaturgickými poznámkami je uloženo pod inv. číslem A-4182/4186 v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze.

Nezvalových autorských propozicí měl být Diogenes umístěn v sudu a odtud i oslovovat ostatní a nabádat je ke svobodnému přístupu k životu, společenským i mravním konvencím. Leitmotivem obou obrazů se staly následující verše: „Proto, aby se předešlo umělecké nudě/ať přebývá básník všude jak přebýval Diogen v sudě/umění nemá zákonů a proto je mu třeba především přednost dát/dovede vytrhnouti z nudy/osvěžit ducha a rozesmát.“ Ve zbývajících mluvených skečích uvedl Nezval na scénu pokaždé jiné postavy, jiné „oběti“ milostných hrátek, které tvořily součást pomyslného rámce groteskního, neustále se opakujícího a proměňujícího příběhu lidských citů. Je tu milostný trojúhelník „žárlivý Pierot, koketní Hortensie a elegant Dandy“, v lyrické zkratce je tu předveden osud navždy zklamané Colombiny, která kdysi milovala Pierota, i nenaplněná láska Měsíce a Tulipána. „Příběhy“ baletních postav i hrdinů dialogických výstupů se přitom k sobě tematicky vážaly jako líc a rub téhož osudu. Tak např. desátý obraz, ve kterém nechal Nezval muže a ženu meditovat nad krásami uplynulého života, je jakousi lyrickou variací na předcházející baletní obraz *Stříbrná svatba* Fagotu a Flétny (Žena a Muž se na konci dialogu hrouťí do svých „věčných lůžek“, tedy hřbitovních náhrobků, Fagot a Flétna na konci slavnostního reje „umírají s přehnanou tragičností“ a Šarlatán je ukládá do plášťů), baletní výstup *Žárlivost* je groteskně variován v následující konverzační scéně, v níž se Pierot a Hortensie s hravou koketerií vzájemně přivádějí do stavu zuřivé žárlivosti, apod. Čtvrtý obraz obsahuje dva tematicky identické příběhy (Muž svádí Ženu a přemlouvá ji k milování), které Nezval požadoval odehrát současně. Na jevišti měla být naznačena dvě různá prostředí — v levé polovině svatební ložnice, v pravé části park. Výstup byl zakončen ve svatební ložnici, a to zákulisním výstřelem z pistole a příchodem sluhy, který oběma manželům předává dopis, v němž se píše, že ctitel Ženy se právě zastřelil. Ženich si svléká nad Ženou, která po této zprávě padá do mdlob, kabát a cynicky prohodí: „Omdlela. Nechám rozsvíceno. Teď je nejlepší příležitost. Nebude se stydět. Alespoň podruhé se nebude stydět. Musí si zvykat.“

Podle režiséra Pujmana, který se měl ujmout díla na jevišti pražského Národního divadla, „upomíná formační princip na bipolaritu figur Shakespearových (*Lear* — šašek) a Mozartových (*Juan* — Leporello)“.¹¹ Hlavní postavy exponované v prvním obraze (Diogenes, Sisyfos, Laň-dívka, Ředitel) se při zachování svých charakteristických rysů — tak Diogenes je podle Pujmana flegmatik, Laň zase ztělesňuje „realistické ženství“, Sisyfovi nechybí básnický duch a Ředitel je prý obyčejný šosák — přetvářejí v ostatních obrazech, včetně obrazů baletních, v postavy nové.

V hudební složce féerického baletu uplatnil Burian v montážním, hravém spojení rozmanité stylové prvky a kompoziční postupy. Pujman správně analyzoval, že v hudební struktuře se „kromě vlivů minulých epoch hudby Bachovy či Mozartovy vyskytují i rysy polytonální etapy milhaudovské, polyrytmické i polymetrické etapy s převahou motivů rytmických nad melodickými po vzoru Stravinského“. Pololidový zdroj kompozice je patrný zejména v pátém, posled-

¹¹ Pujmanovy režijní a dramaturgické poznámky jsou citovány z pramene viz pozn. č. 10.

ním obraze (*Tempo di Šlapák* a *Tempo di Valse*), kde Burian variačně zpracovává téma folklorní písně *Když si náš dědeček babičku bral*, na niž Fagot a Flétna tancují „po novém“. Polyrytmika, polymetrie (markantním znakem Burianovy partitury je ale i prudké střídání metra) a polytonalita zahušťují zdánlivě jasný rozvrh skladby a současně parodují zmíněnou melodii. Výjimkou v baletu nejsou ani pasáže, v nichž Burian zcela opouští strohou pravidelnost taktové organizace (viz sólová kadence Flétny ad libitum v obrazech *Svatba a Stříbrná svatba*). Po formální stránce koncipoval Burian hudbu k baletnímu libretu jako pětídílnou suitu s předehrou,¹² ve které každá jednotlivá věta tvořila motivicky a významově svébytný celek, jehož hudební průběh vycházel z programního určení skladby. Střídají se zde různé faktury. Některé části vět Burian komponuje na principu jasné, přehledné, takřka klasicistní harmonie, vyostřené ovšem disonancemi, které dodávají starým postupům „kouzlo novosti“. Jiné části jsou zpracovány kontrapunkticky, aby bylo zdůrazněno vedení hlasů Flétny a Fagotu.

Rádu poetické hravosti a antiiluzivnosti podřídili autoři i výtvarnou složku féerie — v prvním obraze se měla stát základem scény kulisa, představující „laň s mláďaty na pažítě“, z níž promlouvá „dívčí hlas“, v popředí měl být umístěn veliký sud s Diogenem, napravo prospekt s vlakem, z oblohy měla volně viset lucerna. Ve druhém obraze féerického baletu měla postava Prince přijet na scénu ve vozíku, na němž bylo instalováno jakési „malebné naivní jezírko“. V souvislosti s dalšími obrazy zase autoři požadují, aby představitelé „Fagotů“, Fagotových přátel, byli oděni do úborů, jež by připomínaly mrakodrapy, a personifikované postavy Květin zase oblečeny do karnevalových kostýmů.

3.

Ferdinand Pujman, režisér opery a baletu Národního divadla v Praze, se zasažoval o okamžité provedení *Fagotu a flétny* od chvíle, kdy se mu toto mladistvé dílko dostalo do rukou (tj. od počátku r. 1926). Považoval je za novátorské pro jeho důslednou tektonickou vypracovanost i vynalézavou kombinaci tance a prózy. Na druhé straně si byl vědom toho, jak komplikovaná cesta *Fagot a flétnu* na scénu Národního divadla čeká. Nejistota a váhavost uměleckého vedení se ještě prohloubila v polovině r. 1926, po rozporupně hodnocené premiéře obávaného zpívaného baletu *Zmatek* od francouzského skladatele Daria Milhauda, který Burianovu a Nezvalovu féerii připomínal nejen synkretičností, ale rovněž inspirací světem commedie dell'arte, dadaistickým jazykem, požadavkem moderní choreografie, hudebním eklekticismem i výtvarnou pestrostí.

¹² Předehra: *Meno mosso-con sentimento* — *Tempo di Valse-non mosso lento* — *Molto meno mosso* — *Andante triste*.

2. obraz: *Allegro vivo* — *Tempo di Valse* — *Allegro vivo* — *Subito largo* — *Piu mosso* — *Furioso*.

3. obraz: *Andante rubato* — *Amoroso* — *Andante* — *Piu mosso cantabile* — *Appassionato molto* — *Presto*.

5. obraz: *Vivace* — *Andante amoroso* — *Vivace*.

7. obraz: *Non troppo allegro* — *Largo grave* — *Allegro* — *Largo*.

9. obraz: *Vivace* — *Tempo di Šlapák* — *Tempo di Valse* — *Quasi brio* — *Vivace*.

Hladký průběh ještě problematizovaly nesmírné nároky na scénické provedení *Fagotu a flétny*. Proto se zdá vcelku jako pochopitelné, že prosadit toto dílo na repertoár se Pujmanovi podařilo až po několika letech (dílo bylo dokončeno v druhé polovině r. 1925, jeho premiéra se však konala až 2. února 1929!) a celé úsilí se neobešlo bez značné konfrontace s Nezvalovými a Burianovými původními představami. Po předložení *Fagotu a flétny* uměleckému vedení opery a baletu Národního divadla v červnu r. 1926 následovaly dvě fáze dramaturgických úprav, na jejichž konci pak stálo dílo, jež se původní práci podobalo jen velmi vzdáleně.

Charakter Pujmanových zásahů do koncepce libreta nám ozřejmují režisérovy dochované poznámky v autentickém znění textu, a můžeme si tedy utvořit bližší představu o procesu vzniku „nového“ *Fagotu a flétny* (ukázka viz příl.).

V první fázi pozměňování libreta a jeho „posouvání“ do podoby tradičního baletu režisér položil hlavní důraz na redukci některých scénických prvků, které jistě představovaly nepostradatelnou součást poetické koncepce díla, neúměrně však zatěžovaly ekonomické možnosti Národního divadla: „... Škrtají se dekorativní motivky v próze v scénáři, soustřeďuje se a sjednocuje děj,“ píše Pujman v poznámkách. Požaduje, aby ze scény zmizela celá řada postav a personifikovaných předmětů, vystupujících jak v dialogických skečích, tak v baletních scénách (Kočka, Žirafy, Dítě v peřince, Gumové vemeno, Zepelín a papíroví nafukovací Hadi). Postavy Pána na kolečkových bruslích, Pána s volantem, Tlustého pána (jenž představuje zepelín) a Pána maskovaného jako srdce měly být v sedmém obraze nahrazeny postavami, jež už vystupovaly ve druhém obraze (tj. Šoférem, Závodním veslařem, Fotbalistou a Boxerem). Dále Pujman navrhoval vypustit výstup sboru v posledním obraze díla. Vzhledem k tomu, že sbor účinkoval pouze v prvním obraze a pak se již v žádné ze scén neobjevil, považoval Pujman zřejmě vcelku za zbytečné komplikovat palčivou otázku ekonomického rozpočtu inscenace a raději se rozhodl přesunout repliku sboru na tanečnici, jež měla představovat Dívku-Laň.¹³ Pujman nezapomínal ani na to, že je třeba zbavit se několika společensky obzvláště problematických, resp. „nedosti akademických“ míst — uvážlivě škrtnal tedy eroticky zabarvené nebo jinak provokativní repliky a gesta. Tak např. mizí část monologu Chlapce ve čtvrtém obraze, a to včetně doprovodné herecké akce: „Hú! Váš prs. Jak se vztyčuje. Ale ne, teď je to krk, ale ne jaká hladkost a jak chladný. Moje kolena. Neboj se, klesáš. Má ruka /dolů po šatech/. Opuť, nemohu. Tvoje sukně, tvoje prádlo.... Tvoje košile (živůtek dolů).“ Rovněž jsou eliminovány apelativní promluvy herců směrem k publiku, které by mohly dráždit přední řady a lóže Národního divadla (zejména pokud šlo o výkřiky jako „Hoří!“, které se měly ozývat z hlediště). Vyškrtnuta byla i řada hrubších výrazů jako „hlupáku“ nebo „ničemo“ a nevhodných zvukových projevů postav (Diogenes má v prvním ob-

¹³ Jací účinkující měli vlastně tvořit sbor a o jaký přednes autorům šlo, z libreta nevyčteme. Pujman sice v poznámkách k obsazení baletní revue poznamenává, že sbor budou představovat členové opery, čímž naznačoval, že šlo o výstupy zpívané, na druhé straně ovšem neexistuje žádný notový záznam, který by tuto verzi potvrzoval.

raze namísto „kokrhání, kýchání, kašlání, chroptění, řehtání jako kůň a bečení“ reagovat pouhým posunkem).

Když už mělo divadlo po těchto úpravách přikročit k hudebně divadelnímu nastudování *Fagotu a flétny*, musel režisér Pujman zasáhnout do libreta ještě jednou, tentokrát již s rizikem, že se chystané změny vážně dotknou i kompozičně-tematické výstavby féerického baletu. Ani po prvních úpravách totiž nedošlo k podstatnějšímu zmírnění nároků na scénickou výpravu a nebyly vyřešeny některé zásadní realizační problémy (tak např. nebylo dosud jasné, co si počít s Nezvalovým požadavkem, aby se jeden představitel v průběhu inscenace — a to i v rámci jednoho obrazu! — proměňoval v několik různých postav).¹⁴ Pujman byl i režisérem dokonale znalým uměleckých možností baletního souboru Národního divadla a věděl, že se nemůže příliš spoléhat na schopnost tanečníků odpovídajícím způsobem „schrát“ i Nezvalovy dialogické situace. V konečném důsledku to znamenalo zbavit se problematických dialogických výstupů, čímž se „féerický balet“ změnil na „balet o předešlé a pěti scénách“. Za takových okolností ovšem pozbýval Nezval významnější autorské spoluúčasti na libretu a nová verze se stala především dílem Burianovým a Pujmanovým. Pujmanova verze nicméně ukazuje, že škrtem dialogů proces pozměňování nekončil a že režisér nakonec významně vstoupil i do baletního příběhu milenců-nástrojů, a to s jasným záměrem sjednotit, zjednodušit a zpřehlednit děj. V původním scénáři zasahuje do scény hádky Flétny a Fagotu (*Žárlivost*) Šarlatán, který oba nástroje uzavírá zpět do pouzder a potom, jako mávnutím kouzelného proutku, je z nich nechává vystoupit jako stařečky, v druhé, pujmanovské verzi jde již jen o nerafinovanou nápodobu života — Flétna je Fagotem a jeho přáteli vyrvána Xylofonu i ostatním ctitelům a teprve potom se odehraje scéna žárlivosti. Rovněž na konci baletu Flétna a Fagot neumírají „s přehnanou tragičností“ uprostřed divokého reje, ale — ozdobeny šedivými hlavičkami — „dokonávají svůj taneček na dobro smíření“. Také lidová postavička Šarlatána vzala za své, když ji režisér nahradil postavou Kapelníka, který již diváka neprovází celým příběhem, ale objeví se pouze v prvním obraze, když přivádí nástroje k domu Flétny. Dále bylo třeba vyřešit otázku, co učinit s řadou všemožných stvoření a předmětů, které ve většině baletních výstupů obklopovaly protagonisty (účinkovat zde měli např. tanečníci maskovaní jako fotbalisté, dorty, svatební jídla, děti, láhve s nápoji, starci, knedlíky či pivo, apod.). Nakonec Pujman situaci vyřešil tak, že tyto rozličně kostýmované postavy nahradil skupinou tanečníků, představujících píšťaly, trubky, klarinet, pozoun, tympán, paličky, xylofon, harfu, drnkače, loutny, kontrabas a smyčec. Východiskem mu bylo původní libreto, kde byly tyto nástroje zakomponovány již společně s dalšími různorodými postavami a personifikovanými předměty. Ve scéně *Žárlivost*, v níž tvořila akce zmíněných rozmanitých postav součást zápletky, pak

¹⁴ Např. Diogenes se v průběhu děje proměňuje ve Fagot, v Ženicha, Pána v měsíci a Muže. Zeela nemožné bylo naplnit Nezvalovy a Burianovy představy v případě představitelky Flétny, která měla hrát také postavu Marie, v šestém obraze ovšem současně představovat Hlučavku, Pomněnku, Tulipán, Macečku a Lilii, v následujícím obraze pak opět vystoupit jako Flétna, v osmém obraze jako Hortensie i Kolombina a ve výstupu devátém jako Žena.

stačilo pouze pozorným studiem hudebních partů vyhledat nástroje, které jsou zde hudebně exponovány nejvíce, a nechat výjev hromadného dvoření rozličných postav-pánů Flétně prostě nahradit výjevem, v němž vystoupil tanečník, zobrazující klarinet, který „pátrá po flétně“, Fagot s přítelem Pozounem a Xylofon, jenž na scénu přichází se záletnicí Flétnou.

Nyní již citujme z Pujmanova scénáře:

Předehra (bez baletu)

1. obraz (*Také život*)

Kapelník vede nástroje k domu (pouzdru) fléty, probudí ji; i fagota vyvede z domu; řídí tanec fléty k fagotovi; oba nástroje se seznámí, obejmou, zamilují, k radosti ostatních tanečníků — nástrojů; obecný rej.

2. obraz (*Námluvy*)

V altánu sedí zasněná fléta; fagot posílá jí kytici; pak za ní přijde sám. Vyznává lásku; flétna koketně se uhýbá; nechce dát slovo; fagot ukáže své bohatství; i přivolí fléta; běží do svých pouzder, posílající si hubičku.

3. obraz (*Svatba*)

Nástroje se sešly k svatbě; pištalý hlásí, že se fléta blíží; pozoun, fagotův přítel, vede fagota; flétna v kadenci děkuje za uvítání; odvděčí se tanečkem, namířeným k fagotovi, jemuž padne do náručí; rozplešané shromáždění. Flétna utká do svatební komnaty, fagot za ní.

4. obraz (*Žárlivost*)

Klarinet pátrá po flétně nevěrnici, kterou předběhl; přikrčí se; fagot neklidný vystoupí, jeho přítel pozoun za ním; xylofon vede si v objetí záletnici flétnu; ostatní nástroje ctitelé; ostatní nástroje — přátelé fagotovi nastoupí. Fagot vyrve flétnu ctitelům; scéna žárlivosti.

5. obraz (*Stříbrná svatba*)

Nástroje s kapelníkem v čele hrají tuš fagotovi a flétně; trubka vyvede flétnu a fagota; tančí si starosvětskou; zkoušejí tančit po novém; flétně dojde dech, klese, fagot po ní; dokonávají svůj taneček na dobro smíření.¹⁵

Představitelé nástrojů byli většinou oblečeni do pestrých kostýmů a na těle měli připevněnu maketu instrumentu, který znázorňovali. Zjednodušená měla být ve srovnání s původním libretem rovněž scéna. Jak ovšem naznačuje jedna z mála dochovaných fotografií k této inscenaci, poetistický „duch“ původního dílka se Pujman s výtvarníkem Františkem Zelenkou patrně snažili uchovat — nad jevištěm se nacházely náznaky jakéhosi „vesmíru“, který utvářely lekníny a fialky společně s pastí na myši a vývrtkou. Dějiště výjevů byla naznačena jednoduchým způsobem, jeden předmět byl obvykle nositelem několika funkcí. Např. nástrojové pouzdro označovalo v jednom obraze Flétnin dům i svatební komnatu, jinde jeho jemným ozvláštňením (pouhým přidáním oponek) evokovali tvůrci altánek, apod. Zajímavá je Pujmanova poznámka k druhému obrazu

¹⁵ Kolísání v názvu postavy Flétny stejně jako užití minuskulí v názvech postav je převzato beze změn z pramene viz pozn. č. 10.

(„Fagot ukáže na filmu své bohatství“), která nasvědčuje tomu, že v inscenaci Burianova baletu byla rovněž využita filmová projekce. Zapojení filmu do inscenace však nelze jednoznačně potvrdit (ostatně ani v kritických ohlasech o tomto scénickém prvku nenajdeme jedinou zmínku).

Definitivní verze Pujmanova scénáře baletní suity o pěti obrazech a předejře (předehra tvořila hudebně instrumentální prolog k tančným výstupům) se 2. února roku 1929 konečně dočkala premiéry na scéně Národního divadla. Spolu s režisérem baletu Ferdinandem Pujmanem, výtvarníkem Františkem Zelenkou, který se jevištní výpravy ujal po Antonínu Heythumovi, a kapelníkem Otakarem Ostrčillem vystoupil v roli choreografa — v Národním divadle poprvé — tehdy začínající taneční umělec Saša Machov (v baletu současně ztvárnil úlohu Fagotu).¹⁶ Vzhledem k tomu, že stopáž původně celovečerního díla se úpravami drasticky zkrátila, bylo třeba *Fagot a flétnu* doplnit ještě jedním dílem podobného rozsahu. V úvahu připadal opět balet, anebo jednoaktová opera. Pro příležitost premiéry se šéfdirigent a umělecký šéf Národního divadla Otakar Ostrčil rozhodl pro druhou možnost a balet uvedl společně s Dvořákovou komickou jednoaktovkou *Šelma sedlák*.¹⁷ Na jedné straně se k sobě obě díla hodila úsměvným pohledem na téma lásky, na straně druhé Burianův balet vyzýval spíše ke kontrastnímu spojení s operou závažnějšího obsahu, tak jak to cítil i Pujman, který *Fagot a flétnu* přirovnával k typu barokního komického interludia.

Negativní reakce na premiéru baletu na sebe nenechaly dlouho čekat. Řada kritických výhrad pak přispěla významným dílem k tomu, že baletní inscenace se dočkala pouze pěti repríz¹⁸ a pak byla — po dvou měsících od premiérového uvedení — stažena z repertoáru. Postřehy recenzentů se sbíhaly do závěrů, že *Fagot a flétna* představuje dílo, z něhož se ztratil divadelní nápad a experiment, jehož dramatická koncepce je příliš „naivní“, dramatický děj „chudý“ a málo srozumitelný (ozýval se i názor, že libreto svým námětem spíše vybízí k tomu, aby v baletu tančily děti).¹⁹ Ti recenzenti, kteří věděli, co inscenaci předcházelo, litovali, že nebylo možné realizovat původní koncepci. Mnozí kritikové vůbec

¹⁶ V dalších rolích vystoupili: Bohumila Müllnerová a Anna Renetová (Píšťaly), Rija Astrová (Klarinet), Ema Geitlerová (Trubka), Karel Líčka (Pozoun), Růžena Gottlieblová (Timpan), Františka Poláčková a Růžena Pířsová (Paličky), Marie Kácová (Xylofon), Zdenka Palečková (Harfa), Marie Vávrová (Drnkač), Helena Holečková a Marie Malfková (Loutny), Václava Jágrová a Štěpánka Fuchsová (Drnkači), Zdenka Zabylová (Smyčec, Basa), Vadim Baldin (Kapelník), Heda Andréová, Julie Hauserová a Milada Krhounková (Kytice).

¹⁷ Při reprízách byl balet uváděn v jednom večeru s Délibesovou *Coppélií*, Smetanovou *Hubičkou* nebo Verdiho *Rigolettem*.

¹⁸ Reprízy se uskutečnily 6., 8. a 13. února, 22. března a 23. dubna. Jak dokládá dopis Otakara Ostrčila Pujmanovi z 30. 3. 1935 (lze jej nalézt v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze pod inv. č. A-4188), balet měl být v Národním divadle znovu uveden ještě r. 1935. K inscenaci však už nedošlo — na konci sezóny Ostrčil ze zdravotních důvodů odchází ze své funkce šéfa opery a baletu ND a v srpnu téhož roku umírá.

¹⁹ „Pana *Fagota a flétnu* provéstí ve zkratce baletního milování na jevišti není zrovna divadelní nápad daleký, snad by tento děj nabyl jiné váhy, kdyby nebylo vynecháno to, co k němu napsal Nezval,“ píše kritik, označený šifrou R.J., v *Právu lidu*. V podobném duchu se nese i kritika K.B. Jiráka (*Národní osvěta*, 10.2.1929), recenze podepsaná šifrou -jh- v mladoboleslavském týdeníku *Lada* (6.3.1929) nebo nepodepsaná stat v *Českém světě* (21.2.1929).

pochybovali o správnosti uvedení *Fagotu a flétny* na scéně Národního divadla. Rovněž Burianova hudba se nesetkala s pochopením — živelně vrstvení hudebních nápadů, prý „jiskřících se jako jiskry u nějaké rakety“, představovalo kritikům nesourodou a „nepropracovanou“ změň hudebního materiálu. Oceňována byla pro svoji formální ukázněnost a konciznost pouze suitová přehra, kterou Burian orámoval hudebně identickými částmi v tempu Vivace a proložil čtyřmi kontrastními úseky (Meno mosso — con sentimento, Tempo di Valse-non mosso lento, Molto meno mosso, Andante triste).²⁰

Nadšení nevyvolaly ani výkony hlavních představitelů, Saši Machova (Fagot) a Milči Mayerové (Flétna). Jaroslav Ježek ve své obsáhlé recenzi²¹ sice upozornil na Machovovy technické schopnosti a výrazový talent („Je pružný, technicky dobrý, hudebně citlivý a mimicky velmi tvárný“), zároveň ovšem připouští, že nevšední gestika a baletní pozice mohou zevšednět, uplatňuje-li je tento umělec příliš často (to se stalo podle Ježka právě ve *Fagotu a flétně*). Mnohem menší pochopení měla kritika pro Milču Mayerovou, od níž se vzhledem k jejím podstatně bohatším zkušenostem v oblasti moderního baletu všeobecně očekávalo, že inscenaci díla a úroveň tanečního souboru Národního divadla svou kreací pozdvihne. Namísto toho Karel Boleslav Jiráček konstatuje, že výkon Milči Mayerové nepřevýšil ostatní tanečnický a že ztvárnění baletní partitury oběma umělci se vyznačovalo nepřesností v souhře gest a pohybů s hudbou. Účinkování Milči Mayerové v baletu pak shrnuje do následujícího hodnocení: „.... Na jevišti patří dokonalá technika a je trapné, je-li patrné na hostující umělkyni, která měla vnést nového ducha do reprodukce, že umí méně nežli baletní soubor kolem ní.“²²

Otázkou pro nás dnes jistě zůstává, proč se Nezval s Burianem již po prvních Pujmanových úpravách v polovině r. 1926 nevzdali úmyslu prosadit *Fagot a flétnu* v Národním divadle a raději se nepokusili dílo uvést na tehdy vznikající scéně Osvobozeného divadla. Od r. 1927 pak bylo možností i více, dílo mohlo být uvedeno ve Frejkově Dada divadle nebo v Moderním studiu, kde Burian působil.²³ Oba autoři se patrně nechtěli vzdát možnosti předvést výsledek své spolupráce na nejrepresentativnější české scéně a do poslední chvíle doufali, že *Fagot a flétna* bude proveden alespoň v té méně pozměněné verzi, na které se s Pujmanem původně oba shodli (ta měla být skutečně nastudována již v sezóně 1927/1928). K ničemu takovému ovšem nakonec nedošlo a Národní divadlo tak přišlo o jeden z nejzajímavějších hudebně divadelních experimentů českého meziválečného umění.

²⁰ Jiráček, K.B.: *Fagot a flétna*, Národní osvěta, 10.2.1929.

²¹ Ježek, J.: *Fagot a Flétna*, Rozpravy Aventina 4, č. 34, 8.2.1929.

²² Viz pozn. č. 20.

²³ Na scénu Osvobozeného divadla se dostaly pouze dva Nezvalovy skeče, osmý a šestý obraz férického baletu *Fagot a flétna*. Osmý obraz zařadil režisér Jiří Frejka pod názvem *Madrigal* do pásma scénických básní a libret, nazvaného *Večer Vítězslava Nezvala* (premiéra 17.4.1926 v Osvobozeném divadle, scéna Karel Teige). Šestý obraz byl pod názvem *Měsíční sonáta* vkomponován do „lyrické syntézy“ *Revue z povijanu*, která měla premiéru 18.4.1927 v Umělecké besedě (režie Jindřich Honzl, výtvarník scény Vít Obrtel). Při první repríze pak byla *Revue z povijanu* přejmenována na *Malou revui*.

Burianovi přinesly události kolem *Fagotu a flétny* další osobní i profesionální zklamání. Po vlažném přijetí inscenace jeho druhé opery *Před slunce východem* v r. 1925 byl v Národním divadle znovu vystaven podezření, že jako autor nedokáže konkrétními uměleckými díly naplnit to, co zvučným hlasem hlásal na stránkách časopisů a programových letáků. Když se mu nepodařilo prosadit na scénu Národního divadla svou třetí operu, lyrickou operu *Bubu z Montparnassu*, rozhodl se dát přednost divadelní režii; komponování však i nadále tvořilo neoddělitelnou součást jeho divadelní činnosti. To se píše r. 1929 a Burian se nachází na důležitém rozcestí života. Později si do partitury orchestrální suity *Reminiscence* zapisuje tuto větu: „Rok 1929 znamenal pro mne odklon od hudby k divadlu. Snad to bylo správné. Jsem teď šťasten, tak šťasten jako tehdy, ten rok, jsem byl nešťasten...“

BASSOON AND FLUTE: AN UNCONSUMMATED EXPERIMENT OF THE CZECH AVANT-GARDE OF THE INTER-WAR PERIOD

The study focuses on *Bassoon and Flute (Fagot a Flérna)*, a ballet-revue (a ballet-féerie) by the poet, Vítězslav Nezval (1900-1958), and the composer, Emil František Burian (1904-1959). This experiment is a little known musical-dramatic work of the Czech inter-war artistic avant-garde.

In the first chapter of the study, the author approaches the production in wider artistic and aesthetic connections. *Bassoon and Flute* is viewed as a Czech example of the inter-generic artefact towards which theatre and music of the first three decades of the 20th century tended. The following two parts deal with circumstances of the rise of the ballet-revue, analyse its structure and make clear a complicated anabasis of this work onto the stage of National Theatre in Prague.

The work was written in 1926 and its form is influenced by other artistic genres, such as revue, film, cabaret and circus. As to the musical component of this piece, one may speak – among other things – of a powerful influence of jazz music and urban folk art. The ballet-revue *Bassoon and Flute* is the most evident example of Burian's programme of modern musical theatre. In the second half of the twenties, Burian paid an increased attention to the situation of ballet as one of the genres of musical theatre. He expressed his opinions explicitly in the article *Ballet of 1928* ("The relationship between dance and music is founded purely on melody and rhythm"). The work presents a non-causal succession of five dancing-scenes and five dialogical sketches. The topic of the both parts is the never-ending story of love, jealousy and hate. The characters of the sketches are couples, and in the balletic scenes, they are two personified instruments, Bassoon and Flute. The distinguishing mark of speech in the dialogic scenes is playfulness. Illogical succession of metaphors refers to the associative method of the what-is-referred-to-as poeticism, which became the leading artistic movement of the Czech modernist culture of the twenties. Playfulness becomes a specific quality of Burian's score too. In the balletic parts, Burian used different stylistic elements and musical techniques.

Numerous economic and artistic obstacles made it impossible to realize *Bassoon and Flute* in the authentic version. The original version had to be revised and shortened (the author of all modifications was the director, Ferdinand Pujman). *Bassoon and Flute* was performed in the final form of "balletic suite in overture and five scenes" in 1929 (director: Ferdinand Pujman, conductor: Otakar Ostrčil, stage designer: František Zelenka, and choreographer: Saša Machov). Regardless of the performance being professional, the critical responses were rather negative. The authors of reviews stressed that the work lacked the experiment and pointed out a clash of conventional modification of the original version and "elemental" music which was made to fit Nezval's poetic conception of libretto. That was why after a run of four nights, the performance was abandoned, and the work was forgotten very soon. In spite of that, Burian's and Nezval's challenging work represents one of the most interesting and valuable Czech works of artistic avant-garde of the inter-war period and an exemplary fulfilment of the programme of poeticism.

