

## RUDOLF WALTER JAKO INTERPRET BENDOVÝCH MELODRAMŮ

Málokterý režisér a herec věnoval melodramu tak soustavnou pozornost jako Rudolf Walter. Tento dačický rodák svázal svou činnost s Brnem, kde maturoval na gymnáziu (1912) a studoval herectví u Jar. Puldy. Čtvrt století byl Walter významným členem brněnského Národního divadla, kde vytvořil řadu rolí (získal Státní cenu za herectví roku 1929); vyučoval na zdejší konzervatoři deklamaci, studiu rolí, dramaturgii a režii (1925—1945) a vychoval řadu velmi schopných herců. Do dějin brněnské opery zasáhl jako operní režisér (1918—1921) a vrchní režisér opery i činohry (1931 až 1938); v sezóně 1931/1932 byl jmenován správcem divadla.

Walter se hodlal původně věnovat pěvecké dráze. Jako barytonista zpíval u Východočeského divadla velké role svého oboru (1913/1914). Jeho hudební schopnosti jej přivedly k myšlence pěstovat melodram a teoreticky jej promýšlet. Formu melodramu prezentoval na jevišti; z hudebního základu rostly i jeho operní režie.

Teoreticky i prakticky nejpodstatněji se Walter vyrovnal s melodramem roku 1935, kdy připravil a realizoval v Brně večer melodramů Jiřího Antonína Bendy, totiž jeho *Ariadnu na Naxu*, *Pygmaliona* a *Médeu*.

Melodram, přesněji řečeno scénický melodram, chápal Walter jako pevnou součást divadla. Již ve své studii *Opera a divadlo dneška a zítřka*<sup>1</sup> se zamýšlí nad funkcí jednotlivých divadelních žánrů. Pociťuje problematičnost opery v moderním divadelnictví a neopomíná zdůraznit, že je vlastně útvarem zbytnělým, pakliže je nesprávně chápána. Operu třeba obrodit. „Právě

<sup>1</sup> Rudolf Walter, *Opera a divadlo dneška a zítřka*. (Kapitoly o operní režii.) Divadelní list Zemského divadla v Brně, roč. XI, 1935/1936, č. 3, str. 47—50; č. 4, str. 70—74; č. 6, str. 135—136.

dnes se obracejí k inscenaci opery průbojní režiséři (všimněme si jen z německých Carlheinz Martina a především průkopníka soudobého divadelnictví: ruského Meiercholda), kteří v ní snad doufají nalézt pro své snahy o divadlo dnešků a zítřků ještě živnější půdu než v činohře.“<sup>2</sup> Divadlo třicátých let je podle Waltra syto civilismu, jenž byl jen reakcí na vybičovaný expresionismus; cestu ze zakletí civilismem nalezne divadlo jen tehdy, bude-li „opět vzrušujícím a strhujícím zážitkem, plným napětí a sugestivního kouzla.“<sup>3</sup> Mělo by hledat novou emoci, již je možno nalézt v úsilí o nový Gesamtkunstwerk. Příkladem tu budiž umění Wagnerovo, jehož zásada všeměny<sup>4</sup> bude ovšem v moderním divadle přenesena do jiné roviny. Nová všeměna bude využívat hudby a všech jevištních výrazových prostředků k umocněnému dojmu výsostně dramatickému. To je například cesta Bohuslava Martinů a jeho Her o Marii,<sup>5</sup> představující podnět též k radikální reformě jevištní interpretace opery. Hudba je silným a hlavním emotivním prostředkem opery, to je neoddiskutovatelné. Je nutno z ní vycházet — avšak přizpůsobit všechny ostatní jevištní formy právě jen a jen jí? Na tuto otázku odpovídá Rudolf Walter kladně. V cestě za novým souhrnným projevem by měla hledat operní režie své vysvobození. Ovšem tzv. vycházení z hudby je záležitostí složitou, soudí Walter. Nejde o to, aby operní režie sledovala hudbu netvůřícím způsobem, aby „se snažila hudbu jevištně detailně vykládat a komentovat“.<sup>6</sup> Takovýto netvůřící přístup operní režie by vedl k protihudebním a neoperním konkluzím. Nahrával by scénickému naturalismu, jenž je v operní režii absurdní. Mělo by jí jít o vnitřní pravdivost, jež se jeví býti výsledkem jevištní sugesci, k níž je možno se dopracovat jen tehdy, je-li vše v díle přizpůsobeno jeho základní hudební intonaci. Interpreti by měli být základní hudební intonací doslova hypnotizováni a podříditi jí ostatní jevištní složky. Tak například výtvarné řešení scénického prostoru by mělo dbát na náladovou funkci scény, mělo by podporovat sugesci hudby a dokreslovat ji. Niterný účín hudby by mělo dokreslit světlo, barevný dekor a kostým. Pohybová režijní koncepce nechť je ekvivalentem každé operní hudby, přičemž je nezbytné, aby šla proti každé falešné divadelnosti, proti tzv. „opernímu gestu“ a proti šablonovitosti hereckého projevu.

Není účelem této stati, aby si podrobněji všímala Waltrových názorů na operu. Považovali jsme však za nutné uvést alespoň některé z nich proto,

---

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 48.

<sup>3</sup> Tamtéž.

<sup>4</sup> Termín podle překladu Otakara Hostinského.

<sup>5</sup> Jedním dechem s uvedeným dílem Bohuslava Martinů jmenuje Walter operu Rudolfa Wagnera-Régenyho Der Günstling (1932/1934), která byla v Brně uvedena pod českým názvem Královnin milec. Vznikla na libreto Caspara Nehera. Brněnská premiéra se konala 2. října 1935. O díle viz Dieter Härtwig, Rudolf Wagner-Régeny, Berlín 1965, str. 157–178.

<sup>6</sup> Walter, tamtéž, str. 70.

že na ně bezprostředně navazují umělcovy náhledy na melodram. „*kteřý je rozhodně bližší opeře než činohře a kteřý by při snaze o čistě hudební reprodukci mohl mítí zárodňující vliv na definitivní řešení herectví operního, velkoryšého, přesvědčivého, mohutně vystupňovaného*“ (...).<sup>7</sup>

K uvedené Waltrově tezi se ještě vrátíme. Avšak než tak učiníme, bude zajisté zajímavé seznámit se blíže s Waltrovými názory na melodram, uveřejněnými ve studii *Otázka melodramu a jeho reprodukce*.<sup>8</sup> Melodram považuje Walter za nejproblematictější hudební útvar vůbec. Jeho tzv. problematičnost je dána nedořešenou situací v jeho interpretaci. Podle Waltra je nesprávné, považujeme-li melodram za recitační nebo činoherní útvar doprovázený hudbou. Moderní interpret by neměl hudbě přisuzovat podřadné místo, nýbrž měl by při reprodukci melodramu z hudby vycházet. Spasení melodramu dlužno vidět v jeho odčinohernění, neboť „*nesmí mítí nic společného s obvyklou deklamací a obvyklým činoherním herectvím,*“ nýbrž „*je nutno proň usilovat o vytvoření mluvy, hudebně (tj. rytmicky, dynamicky, ale i modulačně — a přímo melodicky) usměrněné, přesně fixované a jedině z hudby vycházející*“. Je třeba vlastně usilovat „*o jakýsi mluvený zpěv, jehož rytmická i melodická linie je vždy určována duchem a rázem hudby toho kterého melodramu*“.<sup>9</sup>

Waltrovo pojetí melodramu se tudíž nekryje, jak vidno, s pojetím Otakara Hostinského<sup>10</sup> a zejména Otakara Zicha, kteřý ve své *Estetice dramatického umění*<sup>11</sup> věnoval scénickému melodramu pozornost ve stručné, ale lapidárně a přesvědčivě formulované úvaze. Zich, jenž vyšel z Hostinského, považuje melodram za rozporný, neboť asi těžko odstraníme disjunkci mezi zvukovou stránkou mluvy a hudbou. Tento rozpor mezi recitovaným slovem a hudbou se netýká ani tak souhlásek, jako ovšem daleko více samohlásek v recitovaném textu. Samohlásky jsou totiž vlastně nedokonalými tóny, z jejich nepevné fixace výškové plyne onen diametrální rozpor, kteřý není možno odstranit. Domýšlíme-li Zicha, konstatujeme, že

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 136.

<sup>8</sup> Rudolf Walter, *Otázka melodramu a jeho reprodukce*. (K premiéře Bendových melodramů 14. listopadu 1935.) Divadelní list Zemského divadla v Brně, tamtéž, č. 6, str. 122–124. Tři jednoaktové melodramy Jiřího Bendy, *Ariadnu na Naxu*, *Pygmaliona a Médeu*, řídil v Brně dirigent Antonín Balatka. Jejich režii měl Rudolf Walter, kteřý je přeložil a volně upravil. Ariadnu představovala Marie Walterová, Médeu Jarmila Urbánková, Pygmaliona hrál Rudolf Walter; v ostatních rolích vystoupili Anděla Novotná, Jarmila Svobodová a Vladimír Leraus. Scénického řešení děl se ujal František Muzika, kteřý vytvořil i návrhy kostýmů. Po čtvrtční premiéře (14. listopadu 1935) se záhy konala první repríza, a to v úterý 19. t. m.

<sup>9</sup> Walter, tamtéž, str. 123.

<sup>10</sup> Otakar Hostinský, *O melodramatu*. *Lumír* 1885, č. 4, str. 55–57; č. 5, str. 71–77.

<sup>11</sup> Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*. *Teoretická dramaturgie*. Praha 1931, str. 347–348.

tudíž jakékoli přibližování mluvy hudbě je v melodramu prací sisyfovskou. Herec se marně snaží, aby eliminoval tento přirozený rozpor. Nejsme zřejmě daleko od pravdy, řekneme-li, že tvůrčové melodramu si byli dobře vědomi tohoto rozporu — a že z něho chtěli vykresat zápalnou jiskru pro estetický a umělecký účín nové melodramatické formy. Zichovo stanovisko,<sup>12</sup> jakkoli se zdá povrchnímu posuzovateli příliš teoretizující, má svou pevnou logiku a vychází vlastně i z umělecké praxe a teoretických úvah českého zakladatele scénického melodramu, komponisty Jiřího Antonína Bendy, který ve svých melodramech střídal v rychlých sledech slovo a hudbu. Byl inspirován hereckým, tj. mluvním projevem, a vyšel z principu domyšlení recitativu *accompagnato*. Hudbou zachycoval celkovou větovou intonaci, její niterný obsah. Dramatičnost Bendových struktur je dána napětím mezi mluvou a hudbou. Bylo by nesprávné „*snažit se vyvodit melodii Bendových mezivět z deklamačního zvlnění předcházejícího nebo následujícího textu,*“ jak bystře poznamenala Zdeňka Pilková,<sup>13</sup> stejně jako nepochopitelné by bylo melodizovat jevištní mluvu jen proto, aby se přiblížila hudbě. Ostatně kdyby skladatel chtěl vycházet z podobnosti obou rovin, hudební a deklamační, nebyl by tak intenzívně zdůrazňoval jejich vnitřní rozpornost a nesourodost. Byl si vědom nesouměřitelnosti slova a hudby v melodramu — proto se také vyhýbal jejich společnému zaznívání, které se u něj objevuje jen sporadicky.

Rudolf Walter si předsevzal věru těžký úkol, když hodlal uvést nově a v mluvním výrazu „zmelodizované“ tři největší melodramatické práce Jiřího Antonína Bendy. Byl veden touhou po experimentu tím, že zabsolutizoval hudební stránku Bendových melodramů, která měla důsledně pronikat do jevištní mluvy a rovněž důsledně ji ovlivňovat. Ano, Walter se odklonil od činoherního deklamačního stylu. Učinil tak mimo jiné proto, aby zdůraznil, že hudební složka není pouhým doprovodem recitačního mluvního projevu na jevišti. Jeho omyl, který rostl z nedomyšlení

---

<sup>12</sup> Vyjádřeme je přímým citátem: Scénický melodram je „dramatické dílo, *spoluvyvořené hudbou, jehož herci mluví.* (...) I herec musí v melodramatě koncipovat svou postavu (...) podle hudby. Co se jeho mluvy týče, není ovšem časová vazba s hudbou *tak přísná* jako ve zpěvoňře, ale vazbou přece jest, neboť i tu je dramatická forma určena dokonale hudbou, resp. její interpretací dirigentovou“ (str. 347). Potud tedy Zichův názor souzní s Waltrovým. Avšak poslyšme Zicha dále: „Co se zvukové stránky mluvy týče, jest (...) *rozpor* mezi ní a hudbou; je to *jediná* slabina melodramatu, jak uznal i Hostinský, vynikající teoretik tohoto genu. *Tento rozpor* však netýká se nehudebních elementů mluvy, totiž souhlásek, nýbrž hudebních, tj. samohlásek, jež jsou nedokonalými tóny, tudíž v rozporu s tóny hudby. Odtud plyne požadavek, též Hostinským zdůrazněný, obvyklému mínění však odporující, že *nemá* herec hledět, přizpůsobit se melodicky hudbě, aby rozpor ten co možná zahladil, nýbrž *naopak*, vyjímajíc snad některá místa, jež k tomu vybízejí, zachovat co nejvíce *samostatný ráz mluvy*, tedy i specifickou nedokonalost jejích vokálů“ (str. 347—348).

<sup>13</sup> Zdeňka Pilková, *Dramatická tvorba Jiřího Bendy*, Praha 1960, str. 85.

teoretických otázek, plul na křídlech jeho svatého nadšení pro obrodu melodramu. Zdá se, že Walter se mylil i v tom, když chtěl melodramu přiblížit operě. Měl zřejmě postupovat opačnou cestou. Kdyby byl býval vystihl rozpornost recitace a hudby v melodramu, byl by lépe ozřejmil i jejich vzájemný vztah, který je — obrazně řečeno — láskyplný, leč přece naplněný nenávistí.

