

# EVROPSKÁ TURISTIKA – OPERNÍ LEHRSTÜCK

Ironizace a demytizace vstupují i do této komorní opery, ale neměly v době vzniku díla (1963) zdaleka tak vyhraněnou podobu a nepřevažovaly dosud v jeho celkovém vyznění. To je také jedna z příčin, proč hodnotím Evropskou turistiku jako dílo nejvíc poznamenané Brechtem a epickým divadlem v koncepci. Pokusím se ukázat, jak důsledné sledování ideového aparátu brechtovského lehrstücku přivedlo dílo na několika místech k proklamativnosti a menší divadelní působivosti i samostatnosti, než je tomu u jiných komorních oper.

## LIBRETO OPERY

Jeho autorem je jako ve všech ostatních případech Josef Berg. Poetikou dílo připomíná nejvíce brechtovsko-dessauovský typ, např. Lukulův výslech, tvarově inklinuje k menším útvarům a blíží se přirozeně k lehrstücku. Komorní obsazení a sedmičlenný hudební ansámbl nakonec zachraňují svou aforičností celkově vyznění před proklamativností a patosem objasnění příčin opakování válečných katastrof. Nejprve však popíší Bergův záměr a posléze i jeho hudební ztvárnění.

Autorizovaný opis má na titulní staně dokonce původní označení Skladba pro 6 pěvců-herců a 7 instrumentalistů-solistů, označení skladba pak Berg škrtl a nadepsal komorní opera. V komorní opeře vystupuje francouzský celník (alt), německá dívka Marie (soprán), německý jinoch a později vojín Karl Biagsam (tenor), Učitel — „dříve a později vysoká šarže“ (baryton) a oficiři 1-2, kteří zpívají a vystupují jako jedna rozdělená osoba. Sedmičlenný komorní ansámbl tvoří tenorový saxofon, trubka, jonika, klavír, elektrická kytara, kontrabas a bicí nástroje (tympán, velký buben ovládaný nohou, baskický bubínek, 4 bonga, zavěšený zvon, celeta, xylofon, gong, triangel, zavěšený činel a činely a 2 a 2 templbloky.

Berg chtěl napsat operu o nesmyslnosti války. Vzpíral se uvěřit tomu, že válka je zvyk, hluboký lidský instinkt, který podobně jako hra a další instinkty ovládá možná už několik miliónů druh homo sapiens. Představa nevyhnutelnosti války vedla k demytizaci tohoto imperativu a Evropská turistika je vlastně rozborem památníku německého (a potaž-

mo každého jiného) neznámého vojína. Karl Biegsam a jeho dívka Marie se teprve na pozadí dějinných událostí stávají bezejmennými anonymními objekty dějin, které s neúprosností svého poslání spějí vpřed ke svému naplnění, aby mohly po zužitkování tisíců a miliónů Biegsamů začít v jiných kulisách a kostýmech novou fází této staronové hry.

Na začátku lehrstücku je jinoch Karl Biegsam a jeho dívka Marie. Jejich milostný příběh přerušují manipulátoři, kteří nejprve ideově objasní nutnost hry na válku. U Berga je tímto manipulátorem učitel. Jak jinak? Učitel se bleskově promění na důstojníka, který je přece učitelem dospělých mužů. Třída se mění na bitevní pole, před nímž pochopitelně předchází v životě appelplatz a kasárny. Úcta k učiteli, kázeň a manipulovatelnost jsou základní, z generace na generaci předávané impulsy. Na nich spočívá opakovatelnost hry. Učitel přesvědčuje Karla, že je rozhodnuto o nutnosti padnout pro vlast ... místo potloukání se po nocích, zaneste to, co vaše tělo sužuje, na patřičné místo ... Lidským materiálem je třeba „obdělávat a pohnojit“ válečná pole. Černý humor a zlá ironie ovládají tento rituál válečných polí, těch lánů slávy, které ... záhy ... čeled' statečná humusem pokryje ... Předpoklady tohoto ironizování a zlého žertování jsou skryty ve zmasovění rituálu války. Již Hašek vložil v první světové válce obdobný cynismus do úst Švejka, který ví, že voják je prospěšný svému státu i po smrti, kdy bude zužitkován třeba jako spodium v cukrovaru. Racionalizace a zmasovění v éře koncentráků nenechávají nikoho na pochybách, odkud a kam míří Bergův rituál. Milenci se mění na oběti války, Marie na předčasnou vdovu, Karl na neznámého vojína. Důstojníci přežijí, protože manipulátoři budou potřebnější pro obnovení rituálu než oběti, které jsou mnohem libovolnější. Ironie Bergova výkladu spočívá v porušení jednoty času. Armáda, která v první vlně blitzkriegu napadá Francii, se mění na dva milióny turistů, kteří žádají celní orgány o možnost vstupu do Francie.

A tu se rozehrává ironická scéna, vlastní Bergovu světu — do Francie nepřicházejí okupanti, ale vjíždějí turisté. Odtud tedy i název opery. Tento druh turistiky je podle Berga historicky nejobvyklejší. Před vpádem do země zpívají důstojníci popěvek Já miluji jen Francii. A vpád do země je uvozen prohlášením: ... Nejvyššímu celnímu úřadu republiky francouzské. Tečka. Žádáme o vystavení víz do Francie, čárka, dvěma miliónům našich turistů podle přiloženého seznamu. Tečka ...

Nevíme, kdo to vlastně stojí před hranicemi Francie — zda je to hitlerovská armáda, která zem v krátké době pokoří a uvrhne do nacistického područí, nebo armáda turistů, kteří přijíždějí někdy 20 let po válce a žádají po vládě Francie jen vstupní víza.

Složitost situace je podtržena znovuobjevením mileneckého páru, který opakuje vstupní dialog jen s tím rozdílem, že Karl je již zpracován a odhodlán táhnout do války (... musím už jít, volá mne vlasti hlas ...) Odchod do války je ve znamení pochodů, které připomínají úsečně a rytmicky i zvukově pregnantní pochody avantgardy 20. a 30. let — zejména Stravinského. Ovšem — to je jen první dojem. Berg zde roze-

hrává se umění parodie a posílá vojína Karla Biagsama do války za zpěvu vokálního tercettu Učitele a dvou důstojníků — samozřejmě na německý text. Jeho říznost a pádnost připomínají zdařile parodovanou syrovost pochodů nacistické armády a jejích dobových písní (např. Erika, Denn wir fahren atd.).

A opět se ocitáme na hranicích Francie. Francouzský celník zdvořile žádá od příchozích pasy — Vaše průkazy, pánové . . .

. . . Dvumiliónová skupina vojáků nebo turistů pak napochoduje do země. A pak už umírá zraněný Karl v zákopech a uvědomuje si, že byl oklamán (. . . Není tu, není tu, ani tady. Kde je ta setba, která měla vzejít z mých kostí, z mých rtů, z mého masa. Jsem jen hnůj. Kdyby ze mne vyrostl aspoň chleba pro národ, který hladoví. Nic. Nic. Nic . . .)

„Turisté“ ve Francii byli mezitím donuceni Celníkem k ukončení svého pobytu. Hraniční konverzace je metaforou k válečným událostem. Zde se tedy odehrává Bergovi vlastní ironický posun. Celník: . . . Pánové, je mi líto, ale jelikož vaši turisté zneužili pověstné galské pohostinství, stříleli, nedávali spropitné a jinak se chovali neslušně, jste zatčeni . . . Učitel-manipulátor při této příležitosti představuje Celníkovi Karla, který se již stal neznámým padlým. Karl má být obětí, která odčiní vpád: . . . Budete-li k nám shovívaví, pak naši mrtví nezemřeli nadarmo. Seznamte se, náš neznámý vojín, pan . . . Karl se stává čítankovým hrdinou, neznámým vojínem. Jen jeho Marie ho poznává: . . . Jakýpak neznámý vojín? Vždyť já jej znám. Vždyť to je můj Karlchen . . . To ovšem nepomůže. Učitel a důstojníci potřebují, aby Karl zůstal neznámým. Učitel to vyjádří zvláště trefně: . . . Každého někdo zná, jen jednoho budou znát všichni. Je to váš Biagsam Karl . . .

Soud s agresory vlastně ani neproběhne. Položením věnců u hrobu neznámého vojína, jímž je Karl Biagsam, je vše ukončeno. Francouzský celník situaci dovrší prohlášením: . . . No, a je po soudu . . .

Nastává typické a příznačné sblížování byrokracie a manipulátorů dějin. Učitel a Celník si padnou do oka. Učitel: „Naštěstí jste nám dosvědčil, že jsme měli víza v pořádku.“ A Celník: . . . už tenkrát bylo mně na vás cosi sympatického. Přesnost a zásadovost . . .

Civilní — občanské gesto přenáší Berg na svou ženskou hrdinku — Marii. Lhostejnost k obětem války, rychlé zapomenutí a příbuznost všech manipulátorů a zabíječů dějin má být vystřídána prudkým kontrastem obžaloby. Skladatel pro ni zvolil ženskou hrdinku, která má silný osobní motiv pro přednesení obžaloby. Berg se však nerozhodl pro jiné řešení než využití recitativu. Jakákoliv arióznost mu zřejmě připadala jako nevhodná a směřující k běžnému opernímu klišé. Marie vyjadřuje jistě autorský komentář — máme tedy s největší pravděpodobností skladatelovo vlastní stanovisko k chápání imperialistických válek, ostatně stanovisko velmi blízké filozofickému vyznění komorní opery Odysseův návrat. Evropská turistika tedy vrcholí obžalobou válek, pronesou Marií:

Stalo se něco nepochopitelného. Tam, kde jsme oplakávali jednu nezaviněnou smrt, milióny zemřely rukama prokázaných viníků. A my jsme četli ta čísla při obědě. Lidstvo si muselo zhotovit berle právních definic a statistik, aby nabylo odvahy vykročit k dalšímu životu. A my jsme četli ta čísla, ta čísla při obědě. Deset, tisíc, milión neznámých. Neznamenají ta pečlivě srovnaná čísla hroznější hrob než jsou ty zde v poli? Nejsou to nuly zapomenutí? Až odejdou tvoji rodiče a pak i já, kdo tě bude znát, Karlchen? Ty ubohá desítino té poslední nuly z dlouhého řetězce nul? ... Kdo tě bude znát, Karlchen?... Potom už budeš docela neznámý voják a tvým násobkům se budou učit děti v illiádách nového věku ...

Bergův komentář je jako text působivý a originální. Uvědomíme-li si však, že je katarzí opery, přednášenou hlavní hrdinkou (operní zpěváci a zpěvačky nejsou u nás moc vhodnými recitátory, strojenost jejich projevu je téměř pravidlem), pak i po zkušenostech z provedení opery nejsme tak zcela přesvědčeni o působivosti tohoto závěru a vrcholu díla. Vše se děje jaksi proklamativně, divadelnost a všestrannost ustupuje rétoričnosti a jakémusi historickému poučování. Je jistě filozoficky hluboce opodstatněné, ale málo naplat, na scéně se má hrát a přesvědčit diváka textem stejně jako gestem, zpěvem a pohybem a přirozeně scénou, prostorem a dalšími prostředky. A zde ostatní prostředky umlkají a převládá rétorika ...

Jako kdyby v Evropské turistice definitivně dozněly relikty 50. let, jako by zde Berg zaplatil poslední zbytky daně politické častušce, kterou sám vytvářel a pod níž ukrýval svou plachost a nejistotu. V halasu gest a jednoznačných postojů je přes veškerou rozmáchlost a proklamativnost místo pro plachost, bázeň a strach. Mnozí tvůrci takto umlčují své pochyby a snaží se překřičet nejen sebe, ale i cokoliv, co jim v okamžiku tvůrčího aktu splývá s představou konvence nebo tradiční vazby. Boris Pasternak upozornil před lety, že i pádnost a údernost Vladimíra Majakovského byla ve skutečnosti jen jednou stranou jeho osobnosti, v níž převládaly nakonec tíživé pocity beznaděje ...

Evropská turistika je tedy mostem mezi Bergovým myšlením 50. a 60. let. Je v ní řada postupů demytizace a ironizace, ale nechybí ani proklamativnost. V okamžiku, kdy je devíza opery podána zdánlivě civilní formou, dostaví se opačný účinek a závěr působí naopak strojeně. Je ovšem třeba připustit, že jsme byli doposud svědky jen náznakových provedení (Berg je vlastně požadoval a vítal mnohem více pódiové — koncertní provedení díla než scénickou podobu v režii Jiřího Glogara na scéně operního studia Janáčkovy akademie múzických umění —/nyní Komorní opera Miloše Wasserbauera/).

## HUDEBNÍ STRÁNKA OPERY

Jestliže „soudobá látka v mnohem větší míře oživila mechanismy Bergova politického myšlení 50. let, pak hudebně je Evropská turistika

velmi vyrovnaným dílem, v němž je rozveden princip nově chápané „číslové“ opery s řadou posunů významů a ironizací někdejších sólistických i ansámbových konvencí. Jen tam, kde proklamativnost odsune hudební puls a vtip partitury do pozadí, je hudba chvilkově v úloze podkresu nebo dokonce umlká zcela.

Pro orientaci v samotném díle i pro lepší sledování jeho částí uvádím schématické zachycení čísel opery.

### Formální schéma opery

<b>A</b> úvod k opeře 46 taktů	<b>B</b> Duet Marie-Karl 12 taktů	<b>C</b> Učitel a Karl recitativ a arioso s poučováním 36 taktů
<b>D</b> Filozofická devíza Učitele — recitativ a ariózo Válečná pole 80 taktů	<b>E</b> Dohra a vojenský pochod s povely	<b>F</b> Tercett Učitele a Důstojníků s popěvkem Já miluji jen Francii (46 taktů respektive 92 při repetici)
<b>G</b> Skandovaná recitace Učitele a důstojníků 36 taktů	<b>H = B'</b> Duet Marie-Karl Karl recitativ Musím už jít, volá mne vlasti hlas... 3 + 14 taktů	<b>I</b> Německý skandovaný song-tercett důstojníků a Učitele — Oben die Fahne... 35 taktů
<b>J = D'</b> Válečný pochod (melodicky odvozen z ariosa Válečná pole)	<b>K</b> Arioso Celníka a konverzační tercett Učitele a důstojníků přijíždějících na francouzské hranice 54 taktů	<b>L = E'</b> Pochod do Francie 23 taktů
<b>M</b> Recitativ-arioso Karla „Není tu“ motiv oklamání a podvedení — smrt na válečném poli byla zbytečná...	<b>N</b> Smuteční pochod 34 taktů	<b>O</b> Dialog (mluvený) Celník a Učitel
<b>P = K'</b> Arioso Celníka a Odpověď Učitele 26 taktů	<b>R</b> Scéna Marie a důstojníků 28 taktů	<b>S</b> Scéna „soudu dějin“ Celník a důstojníci 86 taktů

T  
Moralita Marie —  
proklamativní závěr —  
katarze se vstupem dů-  
stojníků 94 taktů

U  
Marie-Karl  
závěrečný dvojzpěv  
75 taktů

V  
Instrumentální  
dohra-coda opery

Už tento přehled naznačuje, že skladatel používá krátkých arióz blízkých šansonu nebo songu ve funkci opakujících se útvarů, srovnatelných např. s ritornelem. „Civilní“ rovinu zajišťuje melodicky výrazně formovaný recitativ, blízký janáčkovským nápěvkům mluvy. Z rozporu těchto dvou hudebních rovin je celá opera vybudována. Zvláštním momentem je záměrné pohrávání si s leitmotivickou technikou, která není přisouzena jednotlivým osobám nebo prostředím, ale je svým způsobem přenosná. Tuto techniku podkládání určitého leitmotivicky založeného hudebního místa novým a často protichůdným textem považují za Bergův osobitý ironický komentář k funkci a úloze leitmotivické techniky. Opera je založena zvukově symetricky: 6 pěvcům-hercům odpovídá 7 instrumentalistů, z toho bicí nástroje lze chápat jako zástupce rytmické a barevné složky, podporující jak vokální, tak i instrumentální rovinu díla. Symetrické je vcelku i zastoupení typů: milenecký pár s veskrze „pozitivní“ úlohou doplňuje Celník, záporné typy zastupuje trojice Učitel (v partituře uvedeno dříve a později vysoká šarže) a oficiři ... zpívají a vystupují jako jedna rozdělená osoba. I rozsahem a témbrem hlasů je dodržena ona přízračná symetričnost díla: Marie-soprán, Celník-alt, Karl-tenor, Učitel-baryton, důstojníci-basy.

Instrumentální ansámbl opery tvoří tenorový saxofon, trubka, jonica, klavír, elektrická kytara, kontrabas a bicí. Opět je zvuk rozvrstven do tří dechových nástrojů střední a vyšší polohy s melodickou úlohou a tří doprovodných nástrojů (klavír, elektrická kytara a kontrabas). Střídmě použité bicí nástroje navenek působí spíše jako doprovod a zdánlivě nijak nevybočují z projevu, který ustálila meziválečná avantgarda. Za zvláštní zmínku stojí použití joniky. Dalo by se přirovnat k dobovému nadšení P. Hindemitha pro nově zkonstruované nástroje (např. trautionium nebo heckelfon), za nímž je vždy touha po rozšíření zvukového obzoru skladby. Na začátku 60. let jonika byla preferovaným nástrojem jazzové scény na půdě Čs. rozhlasu (její zvuk byl popularizován např. častým vystupováním tzv. Jonika-comba). Odtud její zvuk dobře znal Josef Berg i Miloslav Ištvan a oba jej několikrát využili ve svých ansámblech. Otázka je, zda pietně křísit v provedení těchto skladeb nepřiliš povedený elektrofonický nástroj, anebo jej nahradit syntetizérem ...

Úvod k opeře probíhá ve stylizovaném valčíku, který využívá kvartové melodiky. Je to současně hudba připravující nástup úvodního dvojzpěvu Marie a Karla. Jistou umělost dává valčíku instrumentace (jonika, klavír, kytara, kontrabas a bicí), která svým dechovým a basovým rázem vytvoří ubíhající stereotyp bez nejmenšího náznaku sentimentality.

Dvojzpěv Marie a Karla lze chápat jak lyricky, tak i jako jemnou parodii milostné scény. Submisivita Karla je vyjádřena i hudebně — impuls vychází od Marie, která má také větší podíl na textu. Dvojzpěv je jednotně koncipován jako rétorická figura, jestliže situaci (samozřejmě historicky zcela nepřipadně) srovnáme s praxí 17. a částečně 18. století, kdy existovaly předkomponované typy melodických uzancí, jež spolehlivě orientovaly diváky i při výkladu díla a rozkrývání textu. Sotva budeme dvojzpěv *Můj milý-má milá* vykládat jako nějakou konkrétní rétorickou figuru, ale přece jen je jim blízký důsledným uplatněním melodického poklesu. Melodika malých sekund je jen výjimečně vystřídána jiným intervalem (malá tercie, velká sekunda) — pokles melodiky je přímo gestickým zobrazením stavu obou hrdinů. Syrytmický doprovod vzestupných kvartových akordů (inverze instrumentální složky oproti vokální) a pravidelný rytmus vokálních úseků dávají duetu skandovaný ráz. Přídach ironizace přináší Karlův recitativ Prosta všeho politického svaňáčení... Zde je již podán důkaz Karlovy manipulovatelnosti. Dvojzpěv tvoří intervalově i témbrově výrazný vstup opery. Melodickou linii zesiluje jonika, kytara kontrastuje inverzí intervalového směru a klavír zesiluje basové pedály:



Songovou situaci připomíná i tercett důstojníků a Učitele s popěvkem Já miluji jen Francii, který obdobně těží z ironizace banálního. Vlastní tercett využívá imitačního rozdělení textu a je důležitý především zpočtybněním časové jednotky — přijíždějící armáda může být chápána jako turisté. I zde skladatel vytěžil z poetiky krátkého songu maximum:

Učitel  
+ oficiř

Já — mi-lu-ji jen Francii Fran-ci-i Fran-ci-i

Vliv epického divadla a jeho songu je evidentní — s tím že Berg posunul činoherní song do operní roviny a spojil ho s výraznou a potencovanou rytmikou, která často navazuje na někdejší voicebandové situace meziválečné avantgardy.

Ukázkou další ironizace banálního je i tercett-německý skandovaný song (Důstojníci a Učitel) s výrazným podílem a cappellové složky. Melodika nacistických pochodů a písní byla oblíbenou doménou Bergovy ironizace a výsměchu. Nejinak je tomu i v tomto případě:

Karl

Učitel

Oficiři

O - ben o - ben di - ie Fah - ne un - ten

x komické prudké nadechnutí

Sledujeme-li rovinu ironizovaně banálních útvarů opery, které tvoří ariózní náplň díla, nelze pominout ani ariózo Celníka Vaše průkazy pánové. Je to opět songová situace vytvořená z nápěvku mluvy. Hovorová komunikace dostává podobu umělejšího arióza zpracovávajícího výzvu Vaše průkazy, pánové. Ležérnost této i další scény je zřejmým záměrem kontrastu k dramatickosti situace agrese:

Celník

Va-še prů-ka-zy pá - - - no - vé — !

I pochod turistů do Francie je sui generis ironizací banálního. Tradiční pochod je zkarikován záměnou konsonancí disonancemi — tedy vcelku běžný prostředek z arzenálu novoklasické poetiky. Po ironizaci vlastního tématu (Válečná pole) přichází kontrast v podobě Karlova recitativu. Připravuje ho 18-taktová nástrojová gradace. Její expresivnost vyjadřuje desitizvuk a běhy lomených kvintol. Civilní rovina opery navazuje na janáčkovskou linii. Vychylování ze symetrie a situace podobné nápěvkům mluvy (Není tu . . .) jsou něčím záměrně odlišným od songové ironizace. Dobová melodika se pak odráží v recitativu velkými septimami a malými nonami, nejčastějším intervalovým materiálem 60. let.

Pomímám záměrně smuteční pochod, prozrazující vlivy Stravinského ragtimových pochodů se synkopou a se zvukem malého ansámblu. Také následující songová ariosa Celníka a Učitele nepřináší kromě diminučních nebo augmentačních úprav nový materiál. A tak až zpěv Marie a důstojníků je něčím, co opět kontrastuje (pokud jde o projev Marie) s ironizovanou linií. Moralita lehrstůčku znovu směřuje ke krátkým, lapidárním, janáčkovským nápěvkům blízkým situacím. Jakýpak neznámý voják . . . Vždyť já jej znám, vždyť to je můj Karlchen . . .):

Marie

*f* *mf* *f*

Jakýpak ne-zná - můj vo - jín? Jakýpak jakýpak

Jonika

*f* *mf*

*f* *p* *f*

ja-ký-pak ne-zná - - můj

Karl se mění na neznámého vojína (. . . Neznámý voják . . . Budou ho obkládat věnci při oficiálních příležitostech — konstatují Celník a Důstojníci), soud dějin nad invazí a agresí proběhne až komicky rychle — manipulátoři se domluví a utvoří alianci pro nové manipulace.

Po smutečním pochodu neznámého vojína (připomíná vzdáleně opět poetiku Stravinského Příběhu vojáka) se sblíží manipulátoři. Berg k tomu využil ironické zkratky: . . . No, a je po soudu . . . Naštěstí jste nám dosvědčil, že jsme měli viza v pořádku . . .

Tragédie se mění ve frašku — agresoři se nad hrobem neznámého vojína domluví s Celníkem a symbolicky si padají do náručí. Celník konstatuje, že ... už tenkrát bylo mně na vás cosi sympatického... Úsečnost tohoto ariósa překvapivě kontrastuje s poloabsurdním textem.

Moralita Marie střídá recitativ s mluveným slovem. Úskalí této techniky jsme již připomenuli. Působí na nás kompromisem mezi problematickou civilností a emocionalitou. Strojená dikce většiny operních představitelů bude ovšem na překážku. Berg samozřejmě mohl scénu koncipovat hudebně, ale na to předem rezignoval, protože se zřejmě obával stereotypu a kliše, které by jeho předlohu posunuly směrem k romantické nebo pozdně romantické operě. Výsledek morality však není uspokojivý — především hudebně scénicky. Celek působí dojmem melodramu nebo scénické hudby podkreslující text. A tak až závěrečný dvojzpěv Marie a Karla má být hudební tečkou za operou, která působila až po okamžik soudu spíše jako burleska. Zlom poznamenává jak hudební, tak i scénickou koncepci, a to ve prospěch staticnosti, proklamativnosti, tezatosti.

Karl *mp*

My mr-tví mů - že-me je-ště há - jit

Pfte *mp*

Celesta

Karl *pp*

va-še ži-vo ty. Vy ži - ví už jen na-ší čest

Pfte *pp*

Celesta *pp* *Kyr.*

*Lidstvo si muselo zhotovit berle právních definicí a statistik,  
aby nabylo odvahy vykročit k dalšímu životu.*

Marie

SAX tenore si B

Trubka Do

a my jsme če-tli ta

*fp*

Marie

SAX tenore si B

Trubka Do

čís - la, ta čís - la při o - bě - dě

*Deset, tisíc, milion neznámých, neznamenají to pečlivě  
srovnaná čísla hroznější hrob než jsou ty zde v polích ?*

Marie

SAX tenore si B

Jonika

nej-sou to nu-ly za-po-mě-nu-ti

*mf*

*f*

Až odejdou tvoji rodiče a pak i já,  
kdo tě bude znát,  
milá Karlchen, ty ubohá desetinko té  
poslední nuly z dlou-  
hého řetězu nul ?

Berg v této operě zřejmě usiloval o to, aby angažovaný výklad nedávných dějin převážil nad satirickými a burleskními scénami. Je ovšem třeba konstatovat, že se mu nepodařilo najít adekvátní hudební ani literární zobrazení poloh, které měly stát proti ironizaci. A tak Evropská turistika zůstává mementem Bergovy tvorby: brechtovskému divadlu a epickým principům zdánlivě nejbližší koncepce je nejstatičtější, a v místech, kde je dění překryto proklamativností, ztrácí na působivosti. Skla-

datel si tento rozpor uvědomil a ve 2. polovině 60. let opustil i zbytky rétoriky, která zřejmě sahá ještě k jeho patosu 50. let. Spád Evropské turistiky udávají satirické scény a persifláž, statické jsou proklamace a obžaloby... Je třeba objektivně konstatovat, že soudobá režie právě tyto vady podtrhla a z nich vycházela v koncepci díla. Snad by nový režijní výklad a větší pohotovost a invence dokázaly překlenout toto Bergovo stigma, jehož si jistě byl po ukončení díla plně vědom. Příklon k ironizaci a důsledné opuštění rétorických proklamací v další tvorbě o tom plnou měrou svědčí.

