

MARTINŮ A MODERNÍ DIVADLO

R. Pečman (Brno)

Vztah Bohuslava Martinů k hudebnímu divadlu byl proměnlivý. Tento velký současník tzv. klasiků hudby 20. stol. vytvářel rozmanité jevištní útvary — od prosté hříčky blízké poetismu k divadlu snu a reality — a patřil k průkopníkům rozhlasové a televizní opery, tedy celků inspirovaných technickým vývojem sdělovacích prostředků. Stavěl se vždy proti tradicionalistickému pojetí hudebně-jevištních forem. Mnoho přemýšlel o funkci opery ve společnosti našeho věku; klade si otázku, zda se opera přežila¹, a odpovídá na ni pochybovačně: „Současná opera se stala mnohým velmi podezřelou a hrozí skončit svoji kariéru ve slepé uličce. Její forma ocitá se na mrtvém bodě. Ostatně to není ani jinak možno, protože principy romantické opery přestávají nám být evangeliem, a ti, kteří se vším úsilím prodlužují tyto podmínky, prokazují scénické tvorbě špatnou službu.“² Celým svým úsilím se Martinů staví proti italsko-německému opernímu typu a inspiruje se podněty moderního divadla. V romantické opeře vidí nejednu patologickou stránku, vzdálen je mu kult trpícího génia, promítaný do opery. Martinů hledá v opeře a vůbec v dramatické tvorbě prostor pro vyjádření životní radosti. Je příslušníkem generace poznamenané stínem první světové války, generace hledající východisko z válečné hrozby příklonem ke kladným hodnotám života.

Realita divadla B. Martinů se vyvíjela na pozadí hudebního a jevištního experimentu. Martinů vstřebal názory Adolpha Appii („Prostor je naším životem a náš život si vytváří prostor, naše tělo jej vyjadřuje“³), Edwarda Gordona Craiga (pojem „dramatu mlčení“⁴), Emilia Marinettiho („Stvoříme spolu ještě něco, co nazývám volnou obrazotvorností“⁵) aj. představitelů experimentálního divadla. Spolu s Alexandrem Tairovem touží

1 Martinů, B.: *Přežila se opera?* Přítomnost XII, č.7, z 20.9.1935. Citováno podle: Š a f r á n e k, M.(ed.): *Divadlo Bohuslava Martinů*. Editio Supraphon, Praha 1979, 224–230.

2 Tamtéž, 225.

3 Appia, A.: *L'Oeuvre d'Art Vivant*. Ženeva — Paříž 1921, 70. Citováno podle: P ö r t n e r, P.: *Experiment Theater*. Peter Schifferli Verlag AG Die Arche. Zürich 1960. Český překlad Jana Raka pod názvem Experimentální divadlo. Orbis, Praha 1965, str. 65.

4 Craig, E. G.: *Towards a New Theater*. Londýn 1913. Pörtner, 86.

5 Marinetti, E. F. T.: *Osvobozená slova. (Les mots en liberté futuristes.)* Autorizovaný překlad Jirky Macáka. Nakladatelé Petr a Tvrď. Praha 1922, 19.

Martinů po svébytném uměleckém divadelním činu a čelí nebezpečí, že by se divadlo proměnilo v „ústav pro experimentální psychopathologii“.⁶ Celou svou bytostí tíhne Martinů k lyrickému divadlu. Nestačí mu postoj generace zírající k symbolismu a impresionismu. Chce pozorně naslouchat krásám světa a vrací se k životu prostřednictvím lyriky, tedy i lyriky divadelní. Souzní s Jindřichem Honzlem, který touží po vnímavějším pohledu a vytříbenější citovosti.⁷

Od mládí je Martinů v podstatě optimista, plný plánů a myšlenek. Zajímal ho vše nové a umělecky podnětné. V baletu *Noc* (1910–1914) se poprvé dostává do světa divadla, aby v něm záhy nato upevnil svou pozici meloplastickou scénou *Tance se závoji* (1914). V baletu *Istar* (1918–1921) vytvořil mystérium, v němž se na čas nejvíce přiblížil symbolismu a impresionismu. Nerad slyšel, když někdo hovořil o tom, že byl impresionismu poplatný. Vedl s ním vždy dialog, a to tvůrčí. S impresionisty ho však přesto spojovalo vizuální východisko. Byl typem „zrakového“ komponisty, jenž své výtvarné představy spojoval s divadlem. „Vidím hudbu, cítím ji, dotýkám se jí“, zapsal si po letech do svého amerického deníku.⁸

I ve své opeře *Voják a tanečnice* (1927) se vyrovnává — jsa na základně antického divadla — s podněty moderního divadla usilovně, ba možno říci překotně. Jeho divadelní postoje se tehdy vyvíjejí rovnomocně s podněty jeho tzv. jazzového údobí, o němž bylo psáno již v jiných příležitostech.⁹ Na konci této jazzové periody stojí balet *Šach králi* (*Échec au roi*, 1930). Jde tu o burleskní dílo, které se odvíjí jakoby v cirkuse. Vše probíhá jakoby odcizeně. Nic není na svém místě, rušivost scén však navozuje klaunské postupy.

Zdá se, že Martinů bojoval s představou účasti experimentu ve svém jevištním projevu. Setrvává v oblasti experimentu? Zajímal ho napořád, i jako součást kompozičního projevu. Nesměřoval však k experimentu samoučelnému. Nepovažoval nikdy hudbu za umění, jež je tvořeno z tónů a rytmů, které jsou pouhým materiálem k hudebním pokusům. Stál uprostřed dění, jež směřovalo k novým břehům. Pokud experimentoval, byl to výraz jeho tryskající hudebnosti. Nic mu nebylo vzdálenější než lpění na tradicionalistických východiscích. Národ bez tradic není ničím. Ale tradicionalismus? To už je něco zcela jiného. Má mnoho společného se zpátečnictvím.

6 T a i r o v , A . : *Osvobozené divadlo*. Vydáno ve sbírce *Ars*, sv. 7, pod názvem *Odpoutané divadlo. Zápisky režiséra*. Přeložil Josef Menzel. Orbis, Praha 1927, 81.

7 H o n z l , J . : *Lyrism jeviště*. In: *Roztočené jeviště. Úvahy o novém divadle*. Odeon, Praha 1925. Nově H o n z l , J . : *K novému významu umění*. Orbis, Praha 1956, 131

8 Š a f r á n e k , M . (ed.): *Divadlo Bohuslava Martinů*. 28.

9 M i h u l e , J . : *Bohuslav Martinů*. Profil života a díla. Editio Supraphon. Praha 1974, 50–55.

Pohleďme, jak se díval na operu v době, kdy měl za sebou své *azione sacra*, totiž *mirákl Hry o Marii* (1933–1934). O *Hrách* však řekl, že vznikaly „v protikladu k tvorbě romantické“¹⁰ a považoval je za přímé pokračování *Špalíčku*. Snad to ani není opera ve starém slova smyslu. Lidové divadlo je tu základnou, z níž kompozice roste. Ale opera v běžném zaměření ...? O té *Martinů* nejednou zapochyboval. Již v mládí považoval tradicionalistickou operu za útvar povýtce hudební. Navštěvoval Národní divadlo, aby si p o - s l e c h l operu. Naivní dramatické zápletky („ubohoučké“, jak praví ve stati *Přežila se opera?*) ho nezajímaly a libretní text mu unikal. Text libreta poznával podrobněji až nahlédnutím do klavírního výtahu. Jako forma tradicionalistická je mu opera „velmi podezřelou a hrozí skončit svou kariéru ve slepé uličce“, neboť „její forma ocitá se na mrtvém bodě“.¹¹ Varuje před přejímáním dramatických textů, které nelze používat ke zhudebnění v jejich činoherní formě, což je ovšem ostatně všeobecně známo. Sáhne-li však přesto skladatel k činohernímu textu, je jím „nutně tyranizován“ a musí v takovém případě „popřít většinu složek hudebních“. Tento problém, u něž se *Martinů* zastavuje, není všem skladatelům jasný. Přetížený činoherní text vede k bezvýhodnosti, totiž k deskriptivnosti hudby, která se stává pouhým doprovodem leckdy zcela nedramatického textu, naplněného dušezpytnými narážkami, zatěžkaného „psychologií a metafyzikou“. Hudba je tu svazována a hnána do vyjadřovacích rovin, které jí naprosto nevyhovují, protože má „vyjadřovat i věci, jež není schopna vyjadřovat“. Nelze zapomínat, že na opeře zpravidla pracují dva lidé, tj. libretista a skladatel (o mezním případě, kdy text i hudbu vytváří umělec jediný, *Martinů* neuvažuje); může tudíž dojít k nesouladu mezi nimi, pokud se týká konečného uměleckého tvaru a vyznění díla.¹²

Pozoruhodné názory rozprostírá *Martinů* při nadhazování otázek vztahu textu a hudby. Vychází z předpokladu, že hudba je záležitost stylizovaná. Hudební fráze liší se tudíž od fráze mluvy. Jen v lidové (*Martinů*: „národní“) písni dochází k dokonalému zhudebnění slovní fráze, zatímco např. každý recitativ, každé skladatelovo přiblížení mluvené řeči, je již samo o sobě něčím umělým. „Recitativ zůstane vždy jen napodobení slova“¹³ — a lze se přiklonit ovšem k oněm estetikům, kteří jsou přesvědčeni o pravdivém vyjádření slova (*Martinů*: „pravdivějším“) ve zpívaném recitativu, jak *Martinů*

10 *M a r t i n ů , B . : Hry o Marii*. Tempo — Listy Hudební matice XIV, 1934–35, č. 5–6. Citováno podle Š a f r á n e k , M . (ed.): *Divadlo Bohuslava Martinů*, 219.

11 In: *Přítomnost* XII, č. 7, z 20. 9. 1935, nově u Š a f r á n e k , M . (ed.): *Divadlo Bohuslava Martinů*, 225.

12 *Martinů* varuje před povrchností: „Nestačí zachrastit na scéně nějakou sociální nebo vlastneckou frázi, aby už se stal hudebník skladatelem sociálním a hudba sociální nebo vlastneckou. Jestliže z některých frází libretisty se vyvozuje politický nebo jiný názor skladatele, dojdeme k omylům.“ *Tamtéž*, s. 226.

13 *Tamtéž*.

nazývá *recitativo accompagnato*. Glosa o napodobení slova recitativem se tudíž týká recitativu „suchého“ (*secco recitativo*). Je s podivem, že bez hudebněhistorického studia se Martinů rázem dostává na platformu, jíž dosáhl např. již Jiří Antonín Benda ve své známé kritice recitativu, zpřístupněné před lety českému čtenáři díky překladu Otakara Hostinského.¹⁴

Ve srovnání s Bendou však Martinů má — obecně vzato — i k doprovázenému recitativu vztah víceméně volný, neboť myšlenku o tom, že „zpívaný recitativ“ je schopen vyjádřit pomocí orchestru „všechna nejvnitřnější hnutí duše“, přijímá jako věc názoru („C'est une opinion“).

Jak bytostně tíhl Martinů k lyrickému typu opery, vysvítá z jeho poznámky,¹⁵ že v opeře je hudba odsouzena k tomu, aby ustupovala „dramatickým a dynamickým prvkům“. Zpěv sám o sobě je schopen dramatického vznosu jen omezeně. V nejvypjatějších místech opery nabývá hlas nejen na intenzitě, nýbrž se dokonce stává křikem. Nakonec přece jen musí ustoupit nerovnému, bojovému útoku orchestrálních hlasů, které lidský hlas přehlušují. Vlastní hudební ráz zpěvu zaniká. Zpěv — toť vlastně hluk, k jehož záznamu nyní není již zapotřebí not. Stačila by tu jen jediná linka osnovy. „V touze po dramatickém vypětí stavů duše neznají pak už ani skladatelé, ani estetické mezí.“ Přehlušování hlasu orchestrem vede zpěváka k forsírování, k naturalistickému uměleckému vyjádření.

Jevištní dramatismus nutí skladatele k uvolňování formy. Dramatický vzruch narušuje „zákony hudební stavby“ a nabádá autora k volnostem, které vlastně odporují hudbě. Hle: lyrik Martinů vylučuje možnost naprostého splynutí hudby s požadavky dramatu (v širším slova smyslu).

Nový je B. Martinů ve své tolikrát opakované nedůvěře, ba odporu k romantické citovosti, která bývá dnes, tj. ve třicátých letech, již přetvářkou. Umění potřebuje nové citovosti, nevystačí s prožíváním bolestí duše, se zápasu a protuberancemi nitra. Cílem nového pojetí hudby a opery se tudíž jeví nutnost opustit svět umělce-mučedníka, který je bolestí a zná jen své umění a své bolesti. Nelze vyloučit, že i v nové době jsou takoví, kdož stále sami sebe litují. Tento postoj je však jejich ryze osobním, privátním přístupem k životu. Dnešek nemá zájmu na tom, aby intenzívně sledoval výbuchy zklamaného uměleckého jedince. Vždyť bolest, ale i radost, mají obecný charakter. Prožívá je každý z nás, „nejsou doménou umělce, jsou údělem všeobecným“.¹⁶ *Eo ipso*: „Všeliké vzplanutí vášní a heroismu se nám počíná zdát podezřelým. Ani ten vypjatý dramatismus nás nějak neuspokojuje.

14 Hostinský, O.: *Jiří Benda o recitativu*. Dalibor 1880, č.4, 25–27.

15 Šafránek, M. (ed.): *Divadlo Bohuslava Martinů*, 227.

16 Tamtéž.

A všechny ty systémy, ne zvláště pracně vybudované, se nám zdají papírové. Je třeba revidovat.“¹⁷

Onu revizi podniká sám Martinů např. v *Divadle za branou* (1935–36)¹⁸, když už krátce předtím nabyl zkušeností ve *Veselohře na mostě* (1935). Marně hledal pro *Divadlo za branou* spolupracovníka ve Vítězslavu Nezvalovi („Budete zlato, když mi napíšete verše ku hře“¹⁹). Pojil v díle balet s komickou operou, uznával a proklamoval tedy propojení dvou žánrů, a to propojení organické, tak jak to před lety učinil Richard Strauss v *Ariadně na Naxu* (1911–12), kdy sloučil do jediného díla typ opery seria s komedií dell'arte, resp. s komickou operou. Logicky tu Martinů navazuje na *Hry o Marii*: ve *Hrách* jde o lidové mystérium, v *Divadle o hudební veselohru*. „Je to stále totožná idea, a sice přinést na scénu čisté a pravé divadlo.“²⁰ Onda se inspiruje středověkými hrami, tuto pak lidovým divadlem benátským. Divadlem za branou vytváří Martinů dílo, v němž nepřímě navazuje na poetismus, anticipující do jisté míry již surrealistickou teorii.²¹

Nejlepší reakci na neuznávané směry tvoří vždy tvůrčí čin. Martinů stávil proti starému typu romantické opery nová a nová díla, v nichž prezentoval s v o j e pojetí divadla. Dosud však nezhodnotil nově otázku divadelní projekce vnitřního (snového) života jevištního představitel na operně-divadelní jeviště. Tento problém řešil v *Juliettě* (1936–1937). Postavil proti tradicionalistickému „ději“, proti tradicionalistické libretistice, vpravdě nové pojetí, stojící na půdě surrealismu až dadaismu. Nová opera nemá vlastně „děj“. Je to jakýsi snový film. Martinů nastoupil cestu surrealistického antiracionalismu. Ve výkladu hrdinova vnitřního života chce se zříci apriorního dramatického plánu, věří v náhodu, v sen, v nekontrolovatelné podvědomí, a tudíž v překvapivé dějové obraty. Velmi přfhodně vysvětlil podstatu těchto nových tvůrčích postupů Vítězslav Nezval, když napsal, že „funkcí myšlenky, její skutečnou funkcí, tu není myšlena její logická funkce, vyplývající z přísné úvahy, nýbrž její skrytý smysl, který je řízen a rozvíjen požadavky nevědomí“.²² I Martinů hledá smysl jevištního konání v opeře, neboť mu nestačí vnější „dramatismus“, který tolik kritizoval ve studii *Přežila se opera?* V českém kontextu vývoje opery setkáváme se právě v *Juliettě* poprvé s umě-

17 Tamtéž.

18 Psaní titulu kolská („bránou“ — „branou“). Slovník spisovného jazyka českého I. Nakladatelství ČSAV, Praha 1960, 162, povoluje oba tvary.

19 Dopis Vítězslavu Nezvalovi z Paříže, ze dne 22.5.1935 Š a f r á n e k , M . (ed.): *Divadlo Bohuslava Martinů* (231–233), k němuž byla přiložena Martinů synopse hry (tamtéž, 233–241).

20 Autorův článek v *Divadelním listu* (Brno), roč. XII, č. 3, ze dne 16.9.1936. Uvádí Š a f r á n e k , M . (e d .) : *Divadlo Bohuslava Martinů*, 241–242. Citát na str. 241.

21 N e z v a l , V . : *Dílo XXV*. Čs. spisovatel. Praha 1974, 582.

22 Tamtéž, 278.

leckým uchopením „snových“ jevištních krací. Není tomu však takto poprvé v díle B. Martinů. Tematiku snu možno sledovat k roku 1916, neboť ji uplatnil v baletu *Stín*. Objevuje se tu sen jako vice versa jiný výklad skutečnosti. Vztahy jsou tu vlastně převráceny, skutečnost — hrůzná, nesnesitelná — je nahrazována snem. Ostatně i obliba „divadla na divadle“, jež se u Martinů projevuje nejednou, je pro tuto tendenci typická. Osobnost, v tomto případě dívka, je zdvojená (dosud nikoli rozdvajena), neboť vedle dívky tu „reálně“ vystupuje i její stín, její druhé já. Spojuje se tu minulost s přítomností, skutečnost se snem, vše ztrácí reálné parametry. Pojem času vlastně mizí.

Svět snu a skutečnosti se ovšem nejintenzivněji promítá do Julietty, ač např. ve *Vojáku a tanečnici* nacházíme již řešen problém identifikace „reálné“ a „nadreálné“ skutečnosti. Děj opery *Julietta* se pohybuje na ostří nože na jemné hranici mezi skutečností a snem. Divák nemůže předpokládat vývoj děje, neboť právě děj je motivován a hnán dopředu nepředvídanými situacemi a zdánlivě nelogickými („snovými“) podněty. Vzpomínky pojí se se skutečností právě prožívanou, paměť napomáhá (ač je tak nespolehlivá!) k tomu, aby v nitru člověka došlo přece jen k takovému nebo onakému vnitřnímu uspořádání. Je to však uspořádání obecně platné? Není závazné pouze pro subjekt? Různým tím překládáním děje, různými těmi skoky, nesourodostmi, dospívá autor k vědomí, že pravou skutečnost nelze pojmut, nelze ji uchopit. Neboť „co je člověk, co jsem já, co jste vy, co je pravda?“²³

Krátkým spojením bychom mohli obvinít nejen B. Martinů, nýbrž i jeho literárního spolupracovníka Gerogese Neveuxe, z agnosticismu a z protirealistických postojů. Jaký omyl, jaké nepochopení! Vždyť právě Jindřich Honzl, režisér pražské premiéry díla (1. provedení 16. 3. 1938), který dnes obecně platí za progresivní osobnost našeho divadelnictví, jasnozřivě odhalil a realizoval záměr Martinů a Neveuxe, ba povýšil jej na piedestal experimentu. Pochopil, že Martinů překonává stadium schillerovského a ibsenovského divadla a že se staví nad konvenční „dramatičnost“ (jež je vlastně neobyčejně popisná). *Julietta* je Honzlovi divadelní básní, neboť skladatel vytkl si „jevištní poezii jako nejvyšší cíl všech Múz a všech umění“.²⁴ Inscenace předpokládá, aby pěvec byl hercem a naopak (bude tudíž třeba rozvinout mimické, tělesné i hlasové schopnosti jevištních představitelů co nejvíce). *Gesto* nechť je tancem svého druhu, hlas pak kéž je ovládán naprosto dokonalou technikou, byť technikou zcela jinou než při *bel cantu*, jak dodáváme.

23 Martinů, B.: *Julietta*. (Skladatelův úvod ke klavírnímu výtahu). Uvádí Šafránek, s. 252.

24 Honzl, J.: *K inscenaci Julietty neboli Snáře*. In *Národní divadlo* 15, 1937/38, č. 8, 5–6, 5. 2. 1938, pokračování na str. 132–134. Nově Šafránek, 276–279.

Nové je u Martinů pojetí děje.²⁵ Není to děj tezovitý, nýbrž směřuje k tomu, aby byl odhalen vnitřní citový život hlavního představitele Michela. „Snář“²⁶ je básnickým obrazem citového rozvoje jediného člověka, obrazem nebo zpěvem Michelovy lásky.²⁷ Tento snivý typ člověka byl k neznámé dívce připoután tím, že uslyšel její zpěv, ve vzpomínce jej neustále evokuje a jde za svou vzpomínkou. „Charaktery postav, jejich proměny, zápletky, situace jsou jen snové emanace Michelova nitra; na nich se zrcadlí jeho cit.“²⁸ Julietta je pouhým snem. Bylo by vhodné provést její analýzu na základě učení Sigmunda Freuda, k němuž se hlásili surrealisté. Psychoanalytik by patrně zjistil, že Julietta je mj. výrazem skladatelovy vlastní touhy po neuchopitelné vidině neznámé ženy, jež se vyjadřuje překrásným zpěvem, symbolem všeho umění.

Zastavme se nyní u komponistova díla syntézy, u jeho Řeckých pašijí. V tomto pozdním díle (1956–1959) jsou experimentální hlediska korigována úsilím o tvůrčí návrat a o zdůraznění momentu sociálního a postojů ryze humanitních. Před lety jsem o Pašijích napsal: „Velkému mistru soudobé hudby se podařilo geniálním způsobem naplnit tradiční tvar osobitou, svéráznou hudbou velké výrazové intenzity. Zdůrazňování psychologismu a snovosti, epický rámeček opery i její skrytá jinotajnost jsou právě rysy, které toto dílo přímo spojují s hudebně dramatickou tradicí devatenáctého století i první třetiny století dvacátého.“²⁹

Zdaleka jsme nejmenovali všechna jevištní díla B. Martinů. Ale i tak je patrné, že Martinů stojí např. na opačném břehu než Leoš Janáček, tihnoucí k jevištnímu realismu, k hutné zkratce a místy ke sžíravé ironii a satíře. Svět B. Martinů je světem introvertního jevištního experimentu, jenž plyne od impresionismu k dadaistickému lyrismu, aby posléze — jakoby v úsilí o návrat — spočinul opětovně v novoklasicismu. V závěru života, např. v *Ariadně* (1958), vrací se Martinů k operním východiskům Monteverdiho. Jako by i tím chtěl prokázat, že moderní opera, směřující proti romantickému sentimentu, může nalézt ne jeden podnět v operním principu z doby kolem r. 1600 a v první polovině 17. století.³⁰

25 Tzv. „obsah“ podává B. Martinů v klavírním výtahu opery. Nově u Šafránka, 253–254.

26 „Snář“ — jiný název pro operu Julietta.

27 H o n z l, J. : *K inscenaci Julietty neboli Snáře*. In Národní divadlo 15, 1937/38, č. 8, 5–6, 5. 2. 1938, pokračování na str. 132–134. Nově Šafránek, 277.

28 Tamtéž, 278.

29 P e č m a n, R. : *Řecké pašije jako operní typ*. Host do domu, 1962, 275.

30 Blíže viz P e č m a n, R. : *Eseje o Martinů*. Doba — dílo — tvůrčí estetika. Koncertní oddělení Parku kultury a oddechu, Brno 1989.

