

PAVEL SÝKORA, BRNO

**VALE, CREO! AUDIMUS.
(SBOHEM, KREONTE! POSLOUCHÁME.)**

Parodická destrukce pozdravu v Stravinského Králi Oidipovi?

Ačkoli se v hudebním (hudebně-dramatickém) odkazu Igora Stravinského objevuje více antických námětů,¹ latina je zhudebněna pouze v opeře-oratoriu *Oedipus rex* (Král Oidipús, 1926–27). Není to však jediné užití tohoto jazyka klasiků ve skladatelově tvorbě. Po *Králi Oidipovi* následují *Žalmová symfonie* (1930), *Mše* (1944–48), *Canticum sacrum* (1955–56), *Threni* (1957–58), *Tres sacrae cantiones* (1958–59), *Potopa* (1961–62, též anglicky). Latinský cyklus uzavírá *Requiem canticles* (1965–66). O zajímavé sémantické i fonetické struktury jazyka ve zmíněném oratoriu bylo již mnoho napsáno. Zkusme proto přidat několik dodatků.

Užití tzv. restituované, tj. nerománské neboli „ciceronské“ výslovnosti, jejímž nejnápadnějším znakem je čtení „c“ jako „k“, a to i před samohláskami „e“ a „i“ (důsledně vyznačeno v partituře), láká k vytvoření paralely s Janem Novákem. Avšak zatímco se Novák snaží důsledně vycházet z fonetiky latiny „zlatého věku“ římské literatury – latinská metrika ovlivňuje jeho hudební jazyk i ve sféře instrumentální –, Stravinského důvody naopak souvisí s jeho vlastní kompoziční praxí. Východiskem je fonetická struktura ruštiny, např. pohyb hovorových akcentů. Libreto je pro něj především fonetickým materiálem, kde základním prvkem je slabika, nikoli význam slova. Tyto principy práce s textem pak přenáší i do jiných jazyků, včetně latiny. V *Králi Oidipovi* je to např. různá akcentace slov *Oedipus*, *oracula*, *trivium*, která je často v rozporu s přízvukem jazyka originálu. S Novákem jej může spojoval snad smysl pro slovní hříčky – např. virtuózně pojaté *reperire peremptorem*, které jako by vypadlo z operní poetiky Rossiniho. Ostatně i samotné slovo *peremptor* je příjemný neologismus patrně z dílny překladatele

¹ Balet *Apollon musagète* (1927–28), scénický melodram-kantáta *Perséphone* (1933–34), balet *Orpheus* (1946–47) a balet *Agon* (1953–57).

Cocteauova libreta Jeana Daniéloua, odvozený od slova „peremptorius“ (záhubný), toto pak souvisí s „peremi“ (zahubit, usmrtit).²

Tyto „slovní hříčky“ však nabudou zcela nového významu, uvědomíme-li si, že se v dramatu objevují na slovech zásadních, ba přímo osudových: „věštba“, „trojcestí“, „vrah“. Dvojitá akcentace jména *Oedipus* pak jako by vyjadřovala rozporuplnost titulní postavy. Dochází k ní již v úvodním sboru, kdy občané thébští žádají svého krále, aby zachránil nemocné město před morem; *Oedipus* však nemá v této chvíli jakýkoli důvod o sobě pochybovat a sám sebe identifikuje *clarissimus*. Práce s textem tak přece jen nabývá jakýsi vyšší sémantický rozměr a nemůžeme ji omezit jen na prvek fonetický.

Uvědomíme-li si obsahovou náplň výše zmíněných skladeb na latinské texty, pak je zcela zjevné, že *Oedipus rex* stojí na počátku linie latinských skladeb duchovních – lépe řečeno tvoří jakýsi přechod mezi rituálem, reprezentovaným např. *Svěcením jara* nebo *Svatbou* a díly s duchovní tematikou. Ostatně po jeho boku se rodí ruský *Pater noster* jako projev hlubokého náboženského vzrušení³ (ten byl později též upraven do latinské verze, stejně jako *Credo* a *Ave Maria*). Skladatel v této souvislosti hovoří o překladu „z jazyka světského do jazyka svatého“.⁴ Vícekrát zdůrazňuje, že mu v *Oidipovi* nešlo o žádné antické reálie, o ožiování „ducha antiky“ apod., ale že se snažil zobrazit nadčasový mýtus o člověku pronásledovaném krutým osudem: čím více se snaží bránit nemilosrdné věštbě, tím více je jí drcen. Toto pojetí mýtu je tradiční a zcela souzní s literární předlohou, Sofokleovou tragédií. Základními atributy jsou osudovost, bezmocnost. Liší se od některých novodobých pojetí antických mýtů, jak je reprezentuje např. Friedrich Dürrenmatt, který do nich vnáší princip nahodilosti.⁵

Užití latiny tak rezonuje s divadelní poetikou Stravinského, již charakterizují principy jako svátečnost, slavnostnost, universalita, nadčasovost, symbolika Formy jazyka též posiluje monumentalizaci obsahu.

Auerbach si ve své pozoruhodné knize o dějinách zobrazení skutečnosti v literatuře⁶ všimá nápadné stylové a syntaktické rozporuplnosti *Genese*. Monumentální obsah je tu vyjádřen (syntakticky) jednoduchou, ba primitivní formou. K vyličení události, jako je např. stvoření světla, by podle něj starověký učenec, který má neustálé nutkání vše vysvětlovat a zdůvodňovat, potřeboval několik knih. Tady se praví pouze: „*Deus dixit: Fiat lux. Et facta est lux.*“ Tytéž principy, které Auerbach formuluje jako protiklad parataxe (*Starý Zákon*) a hypotaxe (antický filosof) nacházíme i v Cocteauově libretu *Krále Oidipa*. Hned v úvodním

² Srov. JOSEF M. PRAŽÁK – FRANTIŠEK NOVOTNÝ – JOSEF SEDLÁČEK: *Latinsko-český slovník*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1980.

³ IGOR STRAVINSKIJ: *Rozhovory s Robertem Craftem*. Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967, s. 230.

⁴ *Rozhovory*, s. 225.

⁵ Srov. FRIEDRICH DÜRRENMATT: *Smrt Pýthie*. In: Friedrich Dürrenmatt: *Labyrint*. Hynek, Praha 1998, ss. 161–191.

⁶ ERICH AUERBACH: *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Mladá fronta, Praha 1998.

vstupu Speaker formuluje dvě zásadní události, které by zasloužily samostatný příběh, pouhými dvěma slovy: *le Sphinx, la peste*. Takováto úsečná vyjádření pro nejděsivější sdělení korespondují se strohým hudebním partem, kde základním stavebním materiálem je opakování jednoduchých rytmických modelů. V opozici vůči wagnerovskému divadlu⁷ zde není místa pro jakoukoli romantickou citovost.

Některé pasáže textu budí dojem, jako by to byly nadpisy (zaznívají v úvodu scén a určují jejich základní atmosféru), případně nápisy vytesané do (náhrobního) kamene, např. expresivní křik posla v závěrečné scéně: *Divum Jocastae caput mortuum!* Charakter nápisu podtrhuje absence slovesa (est). Jedním z vrcholů zkratkovitého vyjádření je odhalení Oedipova původu:

*Falsus pater, per me pater,
falsus pater, pater per me!*

Událost, která má v podstatě lineární vývoj a zasloužila by prozaické zpracování, je soustředěna do dvou veršů o pouhých čtyřech slovech. Cocteauovo (a Daniélouovo) libreto tak kontrastuje s popisností realistického románu 19. století, kdy ovšem tradice těchto „upocených opisovačů života“, jak je nazývá Milan Kundera, přeznívá i do doby vzniku *Krále Oidipa*.

Opakování slov, které je podloženo opakováním melodicko-metrických modelů, odkazuje primárně opět např. k hudební poetice Rossiniho. Ostatně Stravinskij sám poukazuje na svou náklonnost pro opakování od počátků své kompoziční činnosti.⁸ Východiskem – podobně jako pro metriku – jsou např. skladby inspirované archetypálním světem dítěte, *Pribautki, Tři příběhy pro děti, Talířky* atd., vrcholem je pak *Svatba*. Avšak i tento princip nabývá v *Oidipovi* vysokého dramatického účinku. (Ostatně i zmíněné „dětské skladby“, podobně jako *Svatba* mají rituální charakter.) Opakují se osudová slova, která se vrývají do podvědomí nejen posluchači, ale především titulní postavě. V úvodním sboru je to slovo *pestis*. Účinek je znásoben tím, že latinský výraz pro „mor“ není patrně tabuizován – slovo pro škaredou věc je samo o sobě škaredé, hrůzu nahánějící. Po úvodním výkřiku *Kaedit nos pestis*, kdy dílo začíná šokem podobně jako např. některé filmy Ingmara Bergmana, se v ostinátní faktuře střídá nominativ s ablativem, např. *E peste serva nos*.

Árie Iokasty má schéma neapolské árie da capo. Ve druhé části označené *Vivo* se objevuje další důležité slovo, *oracula*. Ještě větší účinek má ostinátní *trivium* ve sboru, který tvoří jakousi spojnicí mezi druhou pomalou částí árie a duetem královny se svým manželem-synem. Již *Speaker* na ně totiž zřetelně připraví posluchače vybidnutím, aby si je dobře zapamatovali: *Trivium! Carrefour! Retenez*

⁷ Stravinskij s ním zásadně polemizuje zejména v *Hudební poetice*. Srov. IGOR STRAVINSKIJ: *Hudební poetika*. Arbor vitae, Praha 2005, např. s. 51.

⁸ *Rozhovory*, s. 227.

bien ce mot. V rámci tragédie se jedná o jeden z rozhodujících kamínek do mozaiky Oidipova osudu.

Vrcholem principu opakování v *Oidipovi* je finální „nápís“ *Divum Jocastae caput mortuum!* Tentokrát se opakuje celá věta. Posel jat hrůzou není schopen pokračovat a zbytek za něj dovyprávějí Thébané. (Odkud to vědí?) Nejvyšší hrůza je vyjádřena opakováním syntakticky jednoduchého (nadpis?) tvrzení. Také toto místo je ohlášeno Speakerem, avšak vazba mezi francouzštinou – pokud je skladba v tomto jazyce realizována – a latinou není tak úzká jako v případech jednotlivých slov (*pestis – la peste, trivium* atd.): *‘La tête divine de Jocaste est morte’*. Působivost je dána revuálním charakterem partu: Speaker oznamuje sebevraždu a sebezmrzačení, jako by se jednalo o velkolepou podívanou, což dokreslují fanfáry trubek. Střetávají se tak principy vysokého a nízkého stylu – mísí se slavnostnost tragédie s estetikou dobového varieté, cirkusu, případně pozdějšího filmového orchestru.⁹ Což jen umocňuje finální katarsi.

Při práci se slovem v *Králi Oidipovi* můžeme objevit také figuru *annominatio*, kterou Curtius považuje za typický prvek manýristické literatury.¹⁰ (Pojem „manýrismus“ však nevztahuje pouze na epochu, která je takto v dějinách umění označována, takže jeho vymezení můžeme snad přenést i pro námi reflektované dílo.) Podle antické rétoriky (objevují se též názvy *parechesis, paronomasia* či *paronymia*) se jedná o hromadění různých flexivních tvarů téhož slova a jeho odvozenin, kdy dochází ke kumulaci stejně nebo podobně znějících slov. Jako nejčastější možnost uvádí Curtius homonyma nebo polaritu jednoduchého a složeného slova. Při sledování vývoje tohoto jevu od antiky zjišťuje, že např. Dante užívá figury *annominatio* ve vypjatých momentech. Také ve Stravinského oratoriu jsou různé flexivní tvary téhož slova nositeli dramatického významu.

Oidipus v průběhu díla vyjadřuje svoji identitu slovem *clarus* a jeho odvozeninami. V prvních dvou scénách je *clarissimus* (přeslavný). Na začátku hry se objevuje sebevědomý vládce, který nemá jakéhokoli důvodu k pochybnostem sama o sobě. Vždyť přemohl Sfingu a oženil se s tamní královnou, s níž plodí děti. Z pozice suverénního politika slibuje občanům Théb, že odhalí příčinu moru:

*Liberi, vos liberabo a peste.
Ego clarissimus Oedipus vos diligo,
Eg’Oedipus vos servabo.*

Postoj k poddaným nepostrádá určitou dávkou cynismu. Slovní hříčka *liberi – liberabo* je dalším příkladem *annominatio*. Poddaní jsou oslovení „děti“. (Nabízí se ovšem též homonymický vztah k *liber*, tj. svobodný.) Postoj panovníka lze

⁹ Paralela s americkým filmem je však důvod, proč Stravinskij později tento instrumentační prvek odsuzuje (*Rozhovory*, s. 234).

¹⁰ ERNST ROBERT CURTIUS: *Evropská literatura a latinský středověk*. Triáda, Praha 1998, s. 298.

interpretovat dvojznačně. Může mít své poddané opravdu rád (což není ovšem obvyklý případ), pak by se mohlo jednat o eufemismus. Nebo naopak je to postoj vládce, tyрана, který „chrání“ své občany. (Doplňme, že lid na tento způsob oslovení a jeho modifikace rád slyší...)

Oidipús se cítí být „přeslavným“ ještě po příchodu Kreonta, když slibuje, že rozluští věštbu:

*Clarissimus Oedipus,
pollikeor divinabo.*

Avšak jakmile běh tragédie dospívá do krize, panovník po Teiresiově obvinění znejistí a je už pouze slavný. Z „dětí“ se najednou stávají přátelé:

Amiki! Eg'Oedipus clarus, ego.

Dodejme, že v páté scéně, po zjištění všech okolností vedoucích do vlastní záhuby, král vystřízliví a představuje se pouze svým jménem bez přívlastků. Z krále se stává člověk, ubohá lidská existence. Dramatický vývoj titulní postavy – od sebevědomého vládce k lidské trosce – je tak vyjádřen pouhou morfologickou obměnou slova, případně jeho absencí. V duchu pravidel francouzské klasické tragédie totiž vznešená postava, již Oidipús bezesporu je, musela neustále poukazovat na svoji výjimečnost. Na rozdíl od Racina však ve Stravinského oratoriu nepotřebuje odpovídající oděv, není obklopena početným služebnictvem, drahým nábytkem apod. Stačí pouze hra se slovem (a hudbou).

Z dalších příkladů figury *annominatio* uveďme Teiresiovo konstatování, které podráždí Oidipa, že vrahem krále Laia je král: *regis est rex peremptor*. Tuto tezi dále věstec objasňuje, avšak nikoli hypotakticky, ale – v intencích Auerbachových¹¹ – pomocí parataxe:

*Rex kekidit Laium,
rex kekidit regem,
deus regem acusat;
peremptor rex!*

V poslední větě je verš zhuštěn ze tří slov do dvou; forma graduje absencí slovesa (*est*).

Ohlas zmíněné figury lze snad nalézt – alespoň akusticky – také v polaritě *kekidi – exkederem*. Oidipús v úvahách nad výstupem své manželky-matky dospívá k děsivé jistotě:

*Ego senem kekidi,
cum Corintho exkederem,*

¹¹ AUERBACH, op. cit.

*kekidi in trivio,
kekidi, Jocasta, senem.*

Není podstatné, že obě slovesa jsou vytvořena od jiného kmene: *caedere* – *excedere*; důležitý je zvuk, tedy výslovnost, která u posluchače vytváří iluzi podobnosti. Různé pády (acusativ a ablativ), v nichž se objevuje město Théby během Oidipova zpěvu ve druhé scéně, působí v těchto souvislostech možná jako pouhá intelektuální hříčka, avšak pouze primárně; vždyť je tak fixováno dějiště dramatických událostí:

*Thebas eruam,
Thebis pellere istum...*

Poukažme ještě na případ, kdy totéž není doslova opakováno, ale je vyjádřeno jinou gramatickou formou. Teiresiás upozorňuje Thébany, že vrah se skrývá v jejich městě:

*inter vos peremptor est,
apud vos peremptor est,
cum vobis, vobiscum est.*

Tato další slovní ekvilibristika, tentokrát jsou předmětem hry předložky, zvyšuje úzkost a nejistotu obyvatel města, neboť je jasně řečeno, že původcem neštěstí je jeden z nich.

Specifickou kategorií Daniélouova latinského překladu jsou chyby, eufemisticky řečeno neobvyklosti. Na první poslech zarážejí spojení typu *laudibus regina, pollikeor divinabo, mentiantur* místo *mentiuntur* atd. Stravinskij sám přiznává, že o nich ví, a uvádí je na správnou míru.¹² Přesto některé tvary nabývají nečekaného poetického, ale i dramatického účinku. Pokud jako jeden z důvodů užití latiny zmiňuje „*snahu docílit tvrdší zvuk*“,¹³ vypadá nezvyklý dativ *miki* (od zájmena *ego*) naprosto logicky. Kdyby ovšem skladatel nepřiznal, že jej špatně tranakriboval z ruštiny.

Jako pozoruhodný případ se v této souvislosti jeví přivítání Kreonta v závěru první scény: *Vale, Creo! Audimus*. Tvaru *vale* ve významu „bud' zdrav“ se totiž obvykle užívá při loučení, tj. ve smyslu „bud' sbohem“. Samotný Stravinskij poznamenal, že působí familiérně ve stylu laciné komedie à la „good-bye“, a proto má být nahrazeno *Ave*.¹⁴ Pokyn autora však není respektován ani jeho „dvorním“

¹² *Rozhovory*, ss. 234 n.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Rozhovory*, s. 235.

vydavatelem.¹⁵ Pozdravení „vale“ tak bude žít i nadále, neboť se stalo nechtěně integrovanou součástí díla. (Jev, kdy chybné se stává správným, je ostatně zcela běžný v celých dějinách umění.) Proto s ním počítejme jako s definitivním stavem pro následující úvahy.

*Vale, Creo! Audimus.
Vale, Creo! Kito, kito.
Audituri te salutant.*

V oratoriu se vyskytuje čtvero zdravení. Na rozdíl od Kreonta je Teiresiás přivítán naprosto korektně:

*Salve, Tiresia,
homo clare, vates!*

Stejnou logiku má i finální rozloučení s ubohým králem, kdy sbor zpívá v první osobě singularu, což odpovídá pojetí sboru coby jednajících postavy v barokním latinském oratoriu:

*Vale, Oedipus,
miser Oedipus noster,
te amabam, Oedipus.
Tibi valedico, Oedipus,
tibi valedico.*

Nezvykle pompézně, trojím *Gloria*, je vítána královna. Stravinskij ovšem poukazuje na církevní charakter tohoto sboru, na vliv rituálů pravoslavné církve; symbolika Svaté trojice, trojího *Kyrie*, případně *Sanctus* je tak více méně logická.¹⁶ Dodejme ještě, že *Gloria* zaznívajících z úst lidu – nehledě na svou politickou transparentnost – přináší dočasné řešení krize, uvolnění napětí v rámci peripetie. Lid si potřebuje sugerovat, že vše je v pořádku, a své naděje upíná do jediné ženy v dramatu. Význam tohoto zpěvu je navíc umocněn jeho doslovným opakováním po vstupu Speakera. Vraťme se však k pozdravu *vale*.

Můžeme jej vnímat metaforicky – jako napětí mezi skutečným významem a jeho odchylným vyjádřením – i parodicky. Druskin považuje metodu parodie za nedílnou součást poetiky Stravinského. Spojuje ji s principy deformace původního modelu – metoda „křivého zrcadla“.¹⁷ Jak bylo zmíněno výše, Stravinskému nešlo v *Králi Oidipovi* o stylizaci antické atmosféry – starověký mýtus

¹⁵ Srov. např. IGOR STRAVINSKY: *Oedipus rex. Opera-oratorio en deux actes d'après Sophocle*. Boosey & Hawkes, London 1949, ss. 20 n.

¹⁶ *Rozhovory*, s. 230.

¹⁷ MICHAEL SEMJONOVICH DRUSKIN: *Igor Stravinskij, osobnost, dílo, názory*. Editio Supraphon, Praha 1981, s. 139.

slouží k vyjádření universálního, nadčasového příběhu. Stravinskij neparoduje mýtus jako takový, východiskem – modelem je mu Sofokleovo drama. Za parodií – spíše však její odnož, travestii (mění se forma) – můžeme však považovat již samotné zhudebnění literární předlohy. Pak by se ovšem jednalo o travestii travestovaného: Sofoklés vytváří travestii mýtu jeho přenesením do divadelní formy. Stravinskij pak navazuje travestií Sofoklea, ale i Cocteaua a Daniéloua: není totiž jasné, zda Daniélou při překladu Cocteauova libreta nebral v úvahu též jeho původní hru *Oedipe-roi* (1928).¹⁸

Pozdrav *vale* může v dané situaci působit značně ironicky – ve smyslu ironie jako limitního případu parodie.¹⁹ Za ironické můžeme považovat užití výroku v opačném významu. Nabízí se však otázka, proč zrovna v této situaci?

Stravinského parodická metoda v mnoha případech souzní s principem „ironizace banálního“ jak jej formuloval Stahmer.²⁰ Jako příklad uveďme alespoň deformaci romantických tanců, kdy na rozdíl od většiny skladatelů 19. století, kteří jednoduchý materiál poetizovali, a tím se snažili zakrýt jeho banálnost (nejedná se o kýč?), Stravinskij charakteristické znaky modelu dovádí ad absurdum. Primárně groteskní účinek však může v daném kontextu nabýt až tragických rozměrů (*Historie vojáka* aj.). Pokud však interpretujeme Kreontovo zdravení jako parodizaci, chybí zde výchozí banalita; mor v Thébách přece sám o sobě není banální (kromě „banálnosti“ samotného pozdravu *Ave*). Že by se jednalo o „parodizaci nebanálního“?

Rozpor lze vyřešit poukazem na deformaci, destrukci či zkraslování původního modelu v rámci parodie, např. parodovaná předloha je posunuta do nesprávného kontextu.²¹ Situaci může ozřejmit následující *Audituri te salutant*. Kreonta zdraví obyvatelé Théb, kteří se chtějí co nejrychleji dozvědět (*Kito, kito.*), jaké zprávy přináší z delfské věštírny. Věta je naprosto korektní. Neslyšíme však v ní ohlas proslulého pozdravu římských gladiátorů svému císaři, jak jej zaznamenal Suetonius: *Ave, Caesar, morituri te salutant?*²² Gladiátoři nastupovali ke svým zápasům, na jejichž konci je často čekala smrt. Pečeť smrti visí i nad obyvateli Théb. Vždyť jejich základním existenciálním tématem není jejich král, ale mor. Toto téma pak ustupuje do pozadí ve prospěch individuální tragédie Oidipovy. O moru se dále nedozvídáme, ani zda jej Oidipova oběť zažehnala. Nutno si ovšem uvědomit, že je to hlavní otázka jejich bytí a z toho hlediska musejí pohlížet i na osud svého vládce

¹⁸ Srov. STEPHEN WALSH: *Oedipus rex*. Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 92.

¹⁹ Srov. IVO OSOLSOBĚ: *Principia parodica totiž Posbírané papíry převážně o divadle*. Akademie múzických umění, Praha 2007, s. 57.

²⁰ KLAUS STAHER: *Ironizace banálního. Několik myšlenek o pozoruhodných pasážích v díle Bély Bartóka*. In: *Opus musicum*, II, 1970, č. 2, ss. 45–49.

²¹ Srov. OSOLSOBĚ, op. cit., s. 45.

²² Suetonius: *Životopis Claudiův 21*. Srov. EVA KUŤÁKOVÁ – VÁCLAV MAREK – JANA ZACHOVÁ: *Moudrost věků. Lexikon latinských výroků, přísloví a rčení*. Nakladatelství Svoboda, Praha 1988, s. 67.

– byt' ten se začíná starat především sám o sebe. Pokud pro tento případ pojmem pozdrav *vale* jako parodii, pak ironizace získává oprávnění.

Shrneme-li předchozí úvahy, dospíváme k tvrzení, že samotný jazyk (latina) slouží jako prostředek parodie. Ta má dvojí rozměr:

Paroduje se pozdrav, který v obvyklém významu symbolizuje rozloučení. Je posunut do nesprávného kontextu, tj. je přenesen z jiné situace.

Je parodována samotná situace. Prostředkem parodie je drobná lexikální obměna, která ovšem není lingvisticky, tzn. ani sémanticky jednoznačná a nabízí tak neuzavřený počet konotací.

Výsledný efekt není v žádném případě komický, naopak dochází ke zvyšování napětí.

Odpověď na uvedené teze by mohl dát samotný Jean Daniélou. Stravinskij se však o něm zmiňuje jen sporadicky, tvrdí, že se s ním neznal a že informace, které o něm uvádí, jsou spíš zprostředkované (např. k ablativu *Laudibus regina* poznamenává, že si jej Daniélou „mohl vypůjčit ze starých textů“).²³ S tím polemizuje Walsh, který poznamenává, že zvuková struktura textu je natolik příbuzná poetice Stravinského, že je těžké uvěřit, že ti dva spolu úžeji nespolečovali.²⁴ A tak se dozvídáme od Stravinského jen to, že Daniélou byl katolický kněz a teolog, odborník na patristiku – což se více méně mohlo odrazit v samotném textu.

Závěrem těchto úvah přenechme řešení samotné „královně jazyků“. Pokud jedním z účinků parodické destrukce je účinek komický,²⁵ položeme si otázku, kdo je schopen jej vnímat, případně též ocenit. Odmyslíme-li si situaci obyvatel Théb a na záměnu *ave* za *vale* hledíme jako na pouhou slovní hříčku, případně (oprávněně) chybu, troufáme si tvrdit, že požitek z ní může mít pouze znalec latiny, který má k dispozici libreto. Ostatně překlady do češtiny i jiných jazyků si s tímto místem hlavu nelámou – obvyklý český překlad zní: „Bud' zdrav, Kreonte (Creone)“.

Zda se jedná o chybu, jak se k místu vyjadřuje Stravinskij, či o úmysl překladatele, není zřejmé. Avšak latina, která je obvykle označována jako „mrtvý jazyk“, je naopak jazykem podivuhodně vitálním. Neustále se rozvíjí nejen u románských národů, ale také – což je pro naše úvahy důležité – v dílech umělců. Jako příklad uveďme novolatinskou poezii Jana Nováka. Každý má právo na svou tvůrčí verzi latiny – tedy i Daniélou. Stravinskij počítal s obecnou srozumitelností jazyka pro nejen gymnaziálně vzdělané publikum své doby; ostatně sám se také učil latině na gymnáziu a přiznává, že během práce na *Oidipovi* si tyto znalosti oživoval.²⁶ Počítá se pravděpodobně s posluchači, kteří ve škole získali základy latiny, ty pak částečně zapomněli, ale oživil si je např. pomocí *Speakera*, případně konfrontací

²³ *Rozhovory*, s. 234.

²⁴ WALSH, op. cit., s. 92.

²⁵ Srov. OSOLSOBĚ, op. cit., ss. 45 n.

²⁶ IGOR STRAVINSKIJ: *Kronika mého života*. Orbis, Praha 1937, s. 158.

s překladem textu do jejich mateřského jazyka. Nermalou úlohu tu samozřejmě hraje všeobecná známost mýtu a literární předlohy.

Požadavek na srozumitelnost jistě ovlivnil i samotnou strukturu jazyka. Latina sice působí na první poslech „cicerónsky“, avšak zmiňovaný důraz na paratactičnost a jednoduchost ji vzdalují z okruhu komplikovaného jazyka evropských humanistů, kteří její klasické prvky rozvinuli až k nesrozumitelnosti. Autoři *Oidipa* jako by se chtěli vrátit do období středověkého, kdy latina pro svou jednoduchost a přehlednost mohla fungovat coby universální jazyk evropské společnosti.²⁷ Uvědomujeme si, že v průběhu tohoto článku jsme neustále stupňovali požadavky na příjemce Stravinského oratoria: znalost mýtu, Sofokleovy tragédie, různých historických a individuálních vrstev latiny. Proto s poukazem na neuzavěřený počet konotací uměleckého díla zakončíme text poslední parodií:

Ave, Musica! Audimus.

VALE, CREO! AUDIMUS (GOOD-BYE, CREON! WE HEARKEN.) A PARODIC DESTRUCTION OF THE HAIL IN STRAVINSKY'S OEDIPUS REX?

Stravinsky's opera-oratorio *Oedipus Rex* is his first great Latin composition. Composer's method of work with Latin language is derived from phonetic structure of his Russian compositions. Latin begins characteristic for his other spiritual works. The syntactic form of Cocteau's libretto is paratactic. In Auerbach's opinion this primitive form is used for monumental events (e.g. the plague in Thebes). The typical feature of Stravinsky's music is repeating of dramatic words ("pestis", "trivium", "oracula", etc.), or sentences: "Divum Jocastae caput mortuum".

Among rhetoric principles in the libretto, the figure *annominatio* is appeared. E. R. Curtius defines it as the characteristic product of the literary mannerism: "clarus" - "clarissimus", "liberi" - "liberabo", "Thebas" - "Thebis" etc. The hail "Vale, Creo" is - according to composer - one of the mistakes in the oratorio. This "mistake" was, however, accepted in the critic editions (Boosey & Hawkes) and can be explained as the parody of hail with its characteristic feature of destruction. The dramatic effect of this place is based on the context in which it is situated.

²⁷ Srov. LUBOR KYŠUČAN: *Kočíčův život mrtvého jazyka aneb Co s klasickými jazyky v neklasické době*. In: Rozrazil, 2008, č. 1, ss. 17–19.