

HELENA SPURNÁ

OD WEDEKINDOVÝCH „LULU-HER“ K BERGOVĚ LULU POZNÁMKY K DRAMATICKÉMU A OPERNÍMU STYLU

Je obecně známo, že právě v našem, středoevropském prostředí se na počátku 20. století začal rozmach kultury, vývoj a pokrok v oblasti vědy a techniky po-
cíťovat jako varovné znamení lidské touhy vše dané, původní přetvářet — vždyť
člověkem přetvořené se nakonec může obrátit proti němu samému. „Já je neza-
chránitelné. Prvkem našeho života není pravda, nýbrž iluze“, napíše ve svém
slavném *Dialogu o tragice* Hermann Bahr a vysloví tak diagnózu moderní doby
a jejího člověka, který v důsledku bezohledného pronikání lidského rozumu do
přírody začíná zapomínat na to, jaký rozdíl je mezi realitou a jejím obrazem,
mezi skutečností a pouhým přeludem skutečnosti. Na pozadí doby, v níž vystu-
puje Adolf Loos s kritikou architektonického ornamentu a Karl Kraus v oblasti
psaného slova s polemikou vůči dobové „Annoncenkultur“, protože směšuje
nesmiřitelné — informační řemeslo s rétorikou, a vytváří tak fráze jako „orna-
ment ducha“, vystoupí Frank Wedekind (1864–1918) s typem ženy-
ničitelky, „sladkého zvířete“, které reprezentuje vše přirozené a původní a které
je tedy pravým opakem toho, co společnost produkuje. Byla to Wedekindova
Lulu, již sám Kraus kdysi povýšil brilantní interpretací *Pandořiny skříňky*. Na
literární symbol své rozporuplné doby a připevnil tak dílo k duchovní atmosféře
přelomu století natolik těsně, že je dnes vnímáme jako takřka neoddělitelné.
Připomeňme si proto památná slova, kterými r. 1905 ve vídeňském divadle
Trianon Karl Kraus doprovodil premiéru druhé Wedekindovy hry: „*Lulu* je tra-
gédie uštvaného, navěky nepochopeného ženského půvabu, jemuž ubohý svět
dovolí vlézt pouze do Prokrustova lože jeho morálních představ. /.../ Je to bičo-
vání ženy, která není z boží vůle předurčena k tomu, aby sloužila egoismu moc-
ných a která jenom ve svobodě může dosáhnout své nejvyšší hodnoty“¹. Touha
Lulu po vymanění se z otroctví a po pomstě mužskému světu jsou podle Krause
hybatelem *Pandořiny skříňky* a to, že Wedekindova hrdinka končí jako prosti-
tutka, je nezbytným, svobodným východiskem Lulu z postavení, do kterého ji

¹ Reich, Willi: *Alban Berg*. Vienna 1937, s.108.

ničivá morálka společnosti zahнала. Klíčem k podmanivé interpretaci Wedekindova básnického světa se Krausovi stala replika, kterou o Lulu (respektive o jejím portrétu) pronese básník Alwa v posledním aktu hry *Erdgeist*: „Duše, která si na onom světě vytírá z očí spánek“ (Eine Seele — die sich im Jenseits den Schlaf aus den Augen reibt). Ta je zároveň i klíčem k labyrintu ženskosti, v němž Mužské pozbývá rozumu.

Mužské a Ženské — protiklady, které tvoří páteř Krausovy kritické teorie a které na přelomu minulého století rezonovaly v literárních dílech Strindbergových či Altenbergových nebo v kdysi polozapomenuté, nyní znovu oživované filozofické práci *Pohlaví a charakter (Geschlecht und Charakter)* od Otto Weininger, zakládají v pohledu Krausové i polaritu Wedekindovy tragédie. Kritika je namířena proti Mužskému, které reprezentuje buržoazní společnost s jejími rozpory, Ženské je naopak synonymem pro to, co společnost a dějiny uzurpovaly a co je tudíž nejvíce ohroženo — příroda a kouzlo přirozenosti. Zatímco však vídeňský idealista Weininger pohlíží na ženu jako na symbol zla a pronikání ženského prvku do umění hodnotí coby neklamný příznak jeho zanikání, Kraus, jehož východiskem byla kritika buržoazní společnosti, naopak chápe ženu a přirozenost, která je s ní spojena, jako vtělení krásy a sní o novém společenském řádu, v němž by jednota muže a ženy mohla být opět zaručena².

Duchovní atmosféra doby měla zásadní vliv na interpretaci obou Wedekindových her, které se četly bez ohledu na jejich kompoziční a stylovou výstavbu výhradně přes postavu Lulu. Dílo však žilo i svým velmi zajímavým životem uměleckým. Mimořádně složitá, více než dvacetiletá geneze Lulu-tragédie od jejich prvních náčrtů z roku 1892 — dnes dochovaných v nepatrné míře — přes pětiaktové knižní drama s názvem *Pandořina skříňka* (1894), jeho další několikaobdobné přepracovávání, upravování pro jevištní podmínky a oddělené vydávání her *Duch země a Pandořina skříňka* až po jejich společné vydání v r. 1913 a scénické uvedení pod titulem *Lulu*, je kromě Wedekindovy snahy uniknout spárům štvavé cenzury i zcela výmluvným dokladem hluboké diskrepance autora uměleckého ztvárnění skutečnosti a jeho recepce. Na divadelních prknech autorovy doby byly obě Wedekindovy hry pro svou „neslýchanou antitradičnost“, zcela se vymykající otevřeným důrazem na antipsychologické herecké ztvárnění naturalistickým konvencím, považovány za neproveditelné.

Hovoříme-li o Wedekindově dramatickém díle jako o fenoménu, který svými stylovými rysy překonal epochu, v níž vznikl, neříkáme přitom totéž, že hry stály zcela mimo kontext prioritních literárních a dramatických žánrů sklonku minulého století. Originální a z hlediska stávajících estetických norem neakceptovatelný byl však způsob jejich využití, způsob, jakým Wedekind jednotlivé prvky tehdejších dramatických forem zapojoval do tvaru díla tak, aby z jejich vzájemných konstelací vystupovaly šokující a nečekané efekty. Rovnováha uměleckého celku tak vznikala složitým a nepřetržitým „komunikačním“ procesem prvků sobě navzájem protikladných, jako výsledek jakéhosi „kolotoče“ narušování horizontu očekávání a jeho nového konstituování.

² S i m o n , Dietrich: *Karl Kraus. Stimme gegen die Zeit*. In: *Karl Kraus, Vor der Walpurgisnacht, 1925-1933*, sv. III, Berlin 1977, s. 753 — 763.

V jednotlivých dramatických zpracováních příběhu Lulu nepřejdeme bez povšimnutí stylové charakteristiky především dvou základních dramatických žánrů pařížských divadelních scén kolem roku 1900 — vaudevillu a melodramatu. Na vaudeville, který vládl bulvárním scénám Paříže v době, kdy Wedekind první *Pandořinu skříňku* rovněž v Paříži psal, upomínají hry — především však tato původní monstrtragédie z r. 1894 — nečekanými dějovými zvraty, technikou záměn postav a „hry na schovávanou“, erotickými konotacemi jednotlivých situací a replik, stejně jako gesticky zabarvenými dialogy. Stejně tak je patrná inspirace melodramatickým žánrem — jsou tu jeho základní motivy např. v hrdinčině poklesu z výšin komfortního, spořádaného života do nejhlubších hlubin společenského dna, v osudu sebeobětující se hraběnky, která umírá nad mrtvolou milované bytosti, či v navzájem podobných příbězích mužů-ztroskotanců, hynoucích zásahem osudové lásky k Lulu buď vlastní rukou nebo rukou milované ženy. Sotva však odhalíme průkazné vazby k těmto protikladným žánrům, už jsme svědky toho, jak Wedekind jejich stylové hranice systematicky přestupuje a oba žánrové typy tak s očividnou rozkoší rozkládá a deklasuje — typická vaudevillová situace, nevěra ženy, tu vyústí v něco, co je v tomto žánru, jemuž je dovoleno publikum šokovat pouze ve společensky neškodných mezích, naprosto nepřipustné, k divadelně skutečné smrti oklamáných milenců či manželů. Ve vaudevillu se nevěra pouze „předstírá“, aby se manželství po dočasné terapii „šokem“ provětralo a zkvalitnilo, ve Wedekindově hře je prezentována s nefalšovanou „pravdivostí“ a dovedena do nejzazších konců. Hrdinka ji přitom „prožívá“ s rozkoší jí vlastní. Patetické okamžiky smrti, na nichž staví melodrama, jsou zase snižovány neadekvátní klavneriádou přítomných postav, stejně jako jejich cynickými, morbidními replikami (např. po sebevraždě malíře Schwarze Lulu věčně a bez emocí smývá kapesníkem krev z rukou dr. Schöna a ujišťuje jej, že po ní nezůstanou na kůži žádné fleky).

Tak, jak osobitě nakládá Wedekind s vaudevillovými a melodramatickými situacemi, nakládá i s postupy literárního stylu, pronikajícího v posledních desetiletích minulého století i na přední evropské scény, naturalismu — stylově dokonalá scéna zavraždění Lulu je nakonec díky postavě Jacka Rozparovače, vstupujícího do prostoru hry jako „deus ex machina“, spíše nepokrytým výsměchem iluzionistickému divadlu. Vliv naturalismu, jeho uměleckých postupů a jazykových prostředků je ve Wedekindově díle stěžejí popiratelný, zejména pokud jde o uplatnění autorova zobrazení lidského těla jako čistě prodejného artiklu, objektu k uspokojování tužeb. Přesto tu chybí něco, co je pro naturalistickou metodu zobrazování světa nepostradatelné, totiž svázanost člověka a jeho chování s prostředím či genetickým faktorem. Smyslnost Lulu se u Wedekinda neukazuje v žádných vztazích k hrdinčině minulosti, není tu ani stopy po návratech v paměti, nesetkáme se tu s odbočkami k Lulu nostalgickým vzpomínkám na dětství, které by projasňovaly přítomné konání postavy. Lulu žije přítomností, jejím časem je přítomnost.

Ve snaze uchopit dramatický styl *Lulu* můžeme nejspíše konstatovat, že celek Wedekindova díla se skládá z rozporů a paradoxů a žádný prvek (ani hymnický Alwův, ani cynický Schönův, oplzlý Rodrigův nebo cituplně oddaný Hraběnčin)

se nestane kvintesencí díla. Každý prvek Wedekindova textu je vystaven v průběhu scénického dění modifikaci, skrze kterou se tragédie jednou mění v grotesku a podruhé zase groteska v tragédii: „Vznešenost a směšnost jsou v dnešním světě málokdy spolehlivě k rozeznání“³, vysvětluje Wedekind v předmluvě k *Pandořině skříňce* z r. 1905 svůj obávaný smích skrz slzy a posouvá své dílo do blízkosti expresionismu, za jehož předchůdce je také považován. Expresionistickými momenty v obou hrách máme na mysli především autorův způsob vedení dramatického dialogu jako vzájemně se míjejících a křížících replik, výrazný monologický charakter promluv, které na některých místech nabývají povahy až jakýchsi bezkontaktních, „tvrdošijných“ vyprávění. Hovoří-li se o expresionistických názvucích Wedekindova dramatického stylu, poukazuje se často také na výstup cirkusového krotitele v prologu *Erdeistu*, na scénu Lulu v tančírně (která však na jevišti ani neproběhne, je naznačena pouze slovně a kostýmově), či na celou „přehlídku“ postav, které už zřetelně připomínají typy expresionistických lidí-mechanických loutek (astmatický otec Lulu Schigolch, atlet Rodrigo či Schön, typ loutky-člověka zracionalizovaného). Wedekindovo „körperliche Kunst“, stejně jako jeho pozornost, zvýšená vnímavost k tělesnosti, je však patrně i něčím hlubším, než jen přeceňovaným odkazem na prazákladní kategorii prostupující expresionistickým divadlem. Růžena Grebeníčková to nedávno dokázala na příkladu Wedekindových erotických povídek, když poukázala na jejich prostý, „umělecky nepokažený“ styl. Přímost, nezprostředkovanost výpovědi, odvíjení vyprávění z bezprostředního doteku jednoho subjektu s druhým v konkrétní předmětné situaci, senzibilita k tělesnému je více než výrazem individuálního literárního stylu — je výrazem Wedekindovy filozofie života, uzavírající se před masívním vpádem fiktivního, nepravdivého světa⁴. Co jiného může znamenat i v *Lulu* Wedekindova nutkavost k přímému popisu hrdinčiných povrchových charakteristik, symptomů těla (či tělesnosti) než výraz autorova přesvědčení, že „v povrchu, nikoli pod ním, je skryto to, co skutečně jest“⁵ Povšimněme si jenom, jaká pozornost se tu věnuje tělu Lulu a jejímu portrétu, s jakou důkladností Wedekind např. v prvních výstupech *Erdeistu* prostřednictvím svých postav popisuje originál i obraz hrdinky. Jako by chtěl zpřítomnit každý záhyb kostýmu, každý pohyb a záchvěv jejího těla — to vše hraje z pohledu autorovy smyslové vybavenosti, jeho ohledům k tělu důležitou roli. I portrét — procházející celým dílem jako jeho leitmotiv — tu má vlastně funkci uchovávat kouzlo původního, hrdinčinu podobu tak, jaká byla na začátku, nedotknutou, nepokaženou zásahy okolního světa. Postavy k němu po celou hru vzhlížejí jako k posvátnému předmětu a konfrontují jej s postupně se mu vzdalující skutečností.

Vraťme se však k výchozímu dramatickému materiálu pozdějších přepracování, tedy k *Pandořině skříňce* — monstrtragédii z roku 1894. Je zcela pocho-

³ Viz autorova předmluva k přepracovanému vydání *Pandořiny skříňky* z roku 1906. In W e d e k i n d, Frank: *Lulu (Erdeist, Die Büchse der Pandora)*. Stuttgart 1992, s. 98.

⁴ G r e b e n í č k o v á, Růžena: *Frank Wedekind a jeho erotické povídky*. In: *Flirt a jiné povídky*, Praha 1990, s. 9–30.

⁵ Viz pozn. 4, s. 25.

pitelné, že Wedekind, chtěl-li svoji hru, kterou označil za knižní drama, vůbec vidět na divadle, musel dílčími úpravami slevovat z radikální koncepce dramatu, zpracovávat je do jevištně únosného tvaru a stejně tak přizpůsobovat tlaku společenských norem. Při srovnání této hry s oběma pozdějšími dramaty *Duch země* a *Pandořina skříňka* tak navzdory tomu, že původní východisko je v těchto hrách zachováno, narazíme na výrazné dílčí odlišnosti: monstřtragedie je v rovině slovního i gestického jazyka mnohem radikálnější a obscénnější než obě pozdější verze⁶. I charakter Lulu se v obou hrách poněkud posunuje, hrdinka je mnohem prohnanější a koketnější, a tím i blíže označení „femme fatale“. Co bylo dříve výrazem její bezprostřední, nevinné, takřka hravé smyslnosti, je nyní často výrazem kalkulu a intriky, hra Lulu se stává spíše věcí mozku než její přírodou darované spontaneity. Vzpomeňme např. na scénu v divadelní šatně, kdy v pauze mezi dvěma tanečními výstupy zcela chladně donutí Schöna, aby napsal dopis na rozloučenou své snoubence, nebo na okamžiky zápasu se Schönem, když již — tak jako v původní hře — neprosí jako bezbranné dítě o milost, ale pronáší s revolverem v ruce sebevědomou řeč na svoji obhajobu⁷.

Přes mnohé ústupky vynucené divadelními konvencemi (bylo by zajisté možné věnovat se srovnání původní verze s verzemi následujícími podrobněji) i společenskými normami, se Wedekindovi přesto nepodařilo uchránit svoji hru před pozorností oficiálních míst, která v ní spatřovala bezostyšný návod k propagování prostituce a perverznosti. Veřejný nátlak na Wedekinda vyvrcholil po vydání knižní verze *Pandořiny skříňky* v r. 1904 a pohoršenost oficiálních míst vyústila k třem soudním procesům — Wedekind se cítil zničen, přesto však odhodlán k dalším, tentokrát mnohem radikálnějšími úpravám a pokusům o zvrácení recepce hry. K novému, přepracovanému vydání *Pandořiny skříňky* (1906) proto napíše obsáhlou předmluvu, kde se snaží vyvést soud z omylu a předložit „skutečný“ záměr svého díla: „Hlavní tragickou postavou této hry není Lulu, jak se soudci mylně domnívali, nýbrž Hraběnka Geschwitzová. Lulu, nehledě na jednotlivé intriky, hraje ve všech třech aktech pouze pasívní roli; Hraběnka Geschwitzová naproti tomu podává v prvním aktu příklad toho, co bychom mohli označit jako nadlidské sebeobětování. Ve druhém aktu jí vývoj zápletky donutí k tomu, aby sesbírala všechny své duchovní síly k pokusu zvítězit nad strašným osudem nepřírozenosti, jímž je zatížena, posléze, ve třetím aktu, když se stoickým klidem přestane strašlivá duševní muka, obětuje svůj život v záchraně své milované. To, že jsem si zvolil osud lidské bytosti obtíženou kletbou nepřírozenosti za hlavní téma závažné dramatické formy, nebylo přípustné ve všech třech

⁶ Srv. Wedekind, Frank: *Lulu* (Stuttgart 1992) a *Die Büchse der Pandora. Eine Monstertragödie* (kritické vydání prvního znění z r. 1894), Darmstadt 1990.

⁷ Srv. Lulu repliku v *Pandořině skříňce* (1894) a *Duchu země*: „Ich kann — nicht — ich kann noch nicht — oh — /.../ eine Minute — noch leben- /.../ ich beschwöre dich.“ (Die Büchse der Pandora, III, 6). „Wenn sich die Menschen um meiner Willen umgebracht haben, so setzt das meinen Wert nicht herab. /.../ Wenn du mir deinen Lebensabend zum Opfer bringst, so hast du meine ganze Jugend dafür gehabt. /.../ Ich bin keine sechzehn Jahre mehr. Aber um mir eine Kugel ins Herz zu jagen, dafür bin ich mir doch noch zu jung!“ (Erdgeist IV, 8).

soudech s tímto dílem vyslovit. Ve skutečnosti hlavní protagonisté ve starých řeckých tragédiích se většinou vždycky ocitají za hranicemi přirozenosti. Jsou z Tantalova rodu; v pohanských dobách jim byly do lící vkovány měděné kroužky. Je třeba říci toto: navzdory duchovnímu vývoji, který je dostatečně inspirující, aby jim ti, kteří se jejich boje účastní, pomohli na vrchol lidského štěstí, jsou takoví lidé neschopni setřást ze sebe neblahé dědictví, jež jim vládnou; místo toho, nepohodlní pro lidskou společnost, odevzdávají se v nadměrných mukách svému osudu... „⁸ Ve svých obou hrách ukazuje Wedekind Hraběnku jako skutečného outsidera, který se vždycky pohybuje na okraji společnosti, protože nepatří ani k jejímu mužskému, ani k jejímu ženskému pólu. Její „abnormálnost“ ji odděluje od všech ostatních, ale její citová převaha si zasluhuje soucit a dojemnou lítost. Klíčovým Wedekindovým argumentem pro Geschwitzovou tu je její „nadlidské sebeobětování“ (übermenschliche Selbstaufopferung) — v dalších partiích předmluvy Wedekind vysvětluje, že proto, aby mohl co nejúčinněji ukázat tento Hraběncin rozměr, musel vytvořit postavu, která bude jejím pravým opakem, tedy oplzlého Atleta Rodriga. „Bylo mi zcela jasné, že jeho vtipy skrze vážnost, kterou jsem osud Hraběnky Geschwitzové opatřil, musí stále více a více slábnout a že ke konci musí být tragická vážnost jako bezpodmínečně uznávaný vítěz boje uhájena, jestliže mělo mé dílo splnit svůj účel.“⁹ Takto celá Wedekindova předmluva překvapivě krouží jenom kolem osudu Hraběnky, přestože se tato postava objevuje v obou hrách stejně často jako např. Schigolg či Rodrigo. Proč si však Wedekind k této reinterpretaci hry — která byla jistě spíše úhybným manévrem — zvolil právě postavu lesbické Hraběnky, postavu, které se ve hře všichni posmívají, oslovují ji těmi nejhrubšími výrazy jenom proto, že je jiná než ostatní a ona je přesto ochotna z čisté lásky k Lulu obětovat peníze, čest a na konec i svůj život? Velmi pravděpodobnou odpověď nabízí Mitchell Morris, když tvrdí, že tomuto Wedekindově pokusu, jímž se autor chtěl uchránit nařčení z propagování prostituce, napomohla společenská situace v Německu na začátku století. V té době se totiž mezi německými lékaři a intelektuály aktivizuje hnutí na obranu homosexuálních lidí před jejich celospolečenskou diskriminací — dominantní se přitom stává výzva k soucítění s těmito příslušníky tzv. „třetího pohlaví“. Významným momentem manifestace za práva homosexuálů byla dokonce petice, která měla zajistit pochopení pro úděl těchto lidí u samotné německé vlády (mezi mnoha podpisy bylo možné číst i jména spisovatelů, jakými byli Arthur Schnitzler, Thomas Mann nebo Gerhart Hauptmann).¹⁰

Zdá se, že autorův charakteristický přístup ke kompozici celku hry jako složitě struktury protikladů a paradoxů možnost svobodného manévrování s postavami a jejich přeskupování v herním plánu nabízel a sám autor dokázal této výhody, jestliže tu šlo o věci zásadnější, bez problémů využít. To, abychom Hra-

⁸ Viz autorova předmluva k *Pandořině skřínce* z roku 1906. In Wedekind, Frank: *Lulu (Erdgeist, Die Büchse der Pandora)*. Stuttgart 1992, s. 96.

⁹ Tamtéž, s. 97.

¹⁰ Morris, Mitchell: *Admiring the Countess Geschwitz*. In: *En Travesti. Women, Gender subversion, Opera*. New York 1995, s. 348–370.

běncinu tragédii vnímali jen jako tragédií a do našeho soucitu s ní se nepřimíchaly i pocity ambivalentní, ovlivnit však nemohl.

* * *

Alban Berg (1885–1935), který byl přítomen vídeňské premiéry *Pandořiny skřítky* v r.1905, však nebyl dojat Hraběnkou Geschwitzovou, ale byl zcela uchvácen postavou Lulu. Přestože se ke komponování tříaktové opery *Lulu* (kterou v instrumentaci dokončil r. 1977 Friedrich Cerha) odhodlal až o dvaadvacet let později (a velkou zásluhu na tom měl i Th. W. Adorno, když Berga dokázal o síle her přesvědčit), zapsal si jako motto celého večera Alwův citát, větu, na níž postavil svou nezapomenutelnou přednášku Karl Kraus. Práce na libretu podle obou her ve znění z r.1913 byla pro Berga velkým soustem, jak to naznačuje ostatně i jeho dopis Schönbergovi z r. 1927, ve kterém píše: „I když jsem z Wedekindova originálu vyloučil čtyři pětiny textu, volba zbývající jedné pětiny je... utrpením“¹¹. V 1. dějství *Erdgeistu* to znamenalo vyškrtnutí hned prvních dvou výstupů, v nichž vede malíř Schwarz rozhovor s Profesorem Gollem na téma vztahu umění a skutečnosti. Pro Berga, který měl s přetlumočením Wedekindova textu jasný a konkrétní záměr a který se jako operní libretista navíc musel přizpůsobit oprávněnému tlaku zcela jiných konvencí, to byly scény zcela neužitečné. Stejně tak postava směšného novináře Eschericha (jako by vypadl z Krausových rozběsněných pamfletů!), jež přichází jako komická tečka sebevražednému výstupu malíře Schwarze na konci 2. dějství (když má Escherich o celém případu udělat reportáž, rozklepe se strachy jen při pohledu na rozsekané dveře, za kterými malíř leží, a raději bez rozmyslu napíše, co mu Schön v rychlosti nadiktuje), je sice u Wedekinda nepostradatelným střípkem do mozaiky, v němž každý prvek nese právě jiný odstín, než ten předcházející, pro Berga však ztrácí význam, není-li úzce spojena se zamýšleným vyzněním díla. Rovněž v *Pandořině skřítkce* se Berg jako libretista neváhal při škrtání rozmáchnout — chybí pochopitelně prolog v knihkupectví, v němž čtenář, nakladatel, autor a prokurátor vedou fiktivní argumentační spor o tom, jaké požadavky by mělo naplňovat literární dílo jejich doby. V salónní konverzační scéně (2.dějství), kterou Wedekind zabydlel celou řadou roztodivných pařížských exemplářů jako jsou bezcitný manipulátor markýz Casti-Piani, bankéř Puntschu, novinář Heilmann, či výstřední Kadidja a Magelone zase Berg výrazně zkrátil promluvy jednotlivých živě konverzujících postav a seskupil je do třech velkých hudebních ansámbků, ze kterých nechal zřetelně vystoupit pouze ty hlasy, které sdělují něco pro další vývoj děje určující (podtrhl přitom význam, se kterým je ansámblová technika v moderní opeře často spojena — totiž odcizení, nemožnost postav navázat dialog). V poslední scéně *Pandořiny skřítky*, odehrávající se v chudé londýnské mansardě, v níž Lulu přijímá své zákazníky, Berg vypustil postavu Dr. Hiltiho a po výstupu Kungu Potiho (v operním libretu je to

¹¹ Cit. in Whittall, Arnold: *Lulu*, angl. předmluva k CD Alban Berg, *Lulu*, EMI FRANCE, 1992, s. 30.

„Černoch“), kterého při premiéře v Trianon Theater hrál sám Karl Kraus, uvedl hned na scénu Jacka Rozparovače.

O tom, jak Berg vše cele podřídil Krausově interpretaci Wedekindova díla, svědčí i takové dramaturgické úpravy, které originál zbavují řady hrubých výrazů Lulu a dalších postav a zmírňují tak jeho (v Bergově pohledu až příliš silný) chlad a cynismus. Markantní jsou v tomto ohledu úpravy v textu oplzlého atleta Rodriga; např. frekventované Rodrigovo slovo „Plauze“ je nahrazeno neutrálním výrazem „Bauch“, stejně tak výraz „abgenagter Knochen“ (ohlodaná kost) pro z vězení se navracející vyhublou Lulu mnohem eufemističtějším slovem „Skelett“ (kostlivec). Rodrigovo oslovení hraběnky Geschwitzové titulem „das Vieh“ (dobytek) Berg raději vypouští úplně. Těmto výrazným dramaturgickým zásahům neujdou ani dialogy mezi Alwou a Lulu. Když si Lulu v závěru prvního aktu Pandořiny skříňky postěžuje na ohavnou obuv, Berg vyjme z Wedekindova textu pouze Alwovu entuziastickou repliku „To tvému půvabu neuškodí!“, ale už škrtná následující Lulu škodolibé vzpomínání na situaci, v níž Hraběnce Geschwitzové touto botou šlápla do tváře. Podobně na Alwův dotaz, zda-li ho miluje, Lulu v opeře neodpovídá wedekindovsky tvrdošíjným „Já? Nikoho na světě!“, nýbrž zasněným „Nevím“. Repliku, v níž se Alwa prohlásí za nejhanebnějšího ničemu a Lulu mu v tom nemilosrdně přitaká, Berg vyloučí. Scéně nejnevýbranější konverzace Lulu s Hraběnkou (2. akt) Berg rovněž ohobloval ostré hrany na únosnou míru a z tvrdých výpadů Lulu vůči Hraběnce ponechal pouze zásadní repliku, v níž označí Hraběnkou za „kein Menschenkind“ (ale zase pro jistotu škrtně původní výrazy jako „kopnu tě do břicha“ nebo „ty nestvůro“). Antagonismus Rodriga a Hraběnky, který u Wedekinda nese zásadní dramaturgický význam, ztrácí v opeře díky Bergovým „censurním“ škrtnům svoji funkci. Jinými slovy: mnohovýznamovou kvalitu Wedekindova textu, pramenící z rozporuplně laděného celku, Berg rozpouští v nostalgickém prožitku skladatele Alwy a středem učiní pouze jeden „tón“, tón Lulu (a svůj tón vlastní), ke kterému se všechny ostatní sbíhají¹².

V Bergově *Lulu* sehrává cirkus, „tělesné umění“ stejně podstatnou hudební roli, jako je tomu ve Vojckovi s militaristickým prostředím. Fanfáry, kterými opera začíná, jako by ohlašovaly nějaký jarmareční výstup provazochodců. Zvukový „kolotoč“ žesťových nástrojů ve scéně Schönova zavraždění připomíná skeč excentrických klaunů. Opera evokuje polobarbarské zvuky mechanických varhan a kolovrátků a v „Bergových rukou se tyto zvuky mění v alegorii, z níž prýští permanentní katastrofa“¹³. Hlavní motiv gavoty, stylizační princip nepřekonatelnosti Lulu a jejího cílevědomého vzdoru vůči měšťácké morálce, se stává leitmotivem opery a sama postava Lulu musí projít vyčerpávající „drezúrou“ ozdobného zpěvu a doslova se jí prozpívat až k okamžiku smrti. Máme dojem, že Berg přibližuje hlavní hrdinku mnohem konkrétněji k význa-

¹² K Bergově dramaturgické úpravě předlohy též viz Dahlhaus, Carl: *Berg und Wedekind*. In: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. Mnichov 1989, s. 170-185.

¹³ Adorno, Theodor W.: *Erfahrungen an Lulu*. In: *Die Musikalischen Monographien*. Frankfurt 1990, s. 471-498, l. c. s. 483.

mu, který je ve Wedekindově hře pouze latentní — totiž k významu loutky (či, v terminologii Kleistově, „tanečnicka“ — loutky). Závratné koloratury podtrhávají hrdinčinu nevinnost a prostoduchost, která je vlastní jen loutkám a kterou postrádá člověk zbavený původní přirozenosti.

Opera však uchovává i mnohé z toho, co expresionismus vyjádřil titulem „Zirkus Mensch“. Tak např. astmatický otec Lulu Schigolch, který stejně jako Doktor s Hejtmanem ve *Vojckovi* má v sobě cosi dětinského, operou prochází jako zadržávající se automat (tento dojem evokuje přerývaný rytmus jeho hudební deklamace). „Je příliš malý pro tento velký svět a po svých nedojde ještě tak daleko“, vyjádří jeho podstatu Atlet Rodrigo, který je navzdory své „sportovní kondici“ Schigolchovým zrcadlovým odrazem a strojový rytmus jeho replik vytváří dojem, jako by nám neustále předváděl své bicepsy. Trojzpěv Schigolcha, Atlety Rodriga a Gymnazisty ve druhém dějství je pak cirkusovým číslem i obrazem „lidského cirkusu“ par excellence.

Je zcela pochopitelné, že chtěl-li Berg zachovat i v opeře základní leitmotiv Wedekindova díla — naprosté odcizení člověka člověku, musel se především vyrovnat s prvořadým problémem, totiž, jak převést do operního libreta Wedekindovu zmíněnou metodu vytváření dialogů, která dramatikův ideový záměr podtrhávala. Berg pochopitelně záhy rozpoznal, že strukturální zvláštnosti textu je jen stěží možné beze zbytku do libreta přenést a že sdělení Wedekindova textu ponese na svých bedrech — již s ohledem na to, že opera nemůže postavit svůj výraz na evokativní síle slova, nýbrž na smyslovém předvedení toho, co slovo vyjadřuje — hudební složka operního díla. Tento moment vytvářel nezbytně prostor pro uplatnění formálních principů, odchylojících se od estetických postulátů Wagnerova hudebního dramatu. V Bergově partituře nacházíme vedle označení jako „kánon“, „monoritmica“, „hymnus“, „sonáta“, „canzonetta“ či „kavatina“ i tituly „duet“, „arioso“, „recitativ“, s nimiž tradičně pracuje číselná opera. Carl Dahlhaus na základě posouzení každého z těchto „formálních celků“ v hudebně dramatickém díle nicméně uspokojivě přesvědčil o tom, že volbou takovýchto titulů se Berg nepokoušel rekonstruovat operu s uzavřenými čísly: „Vcelku lze bez přehánění předpokládat, že ‚formy‘, po kterých Berg zdánlivě znovu sáhl, jsou ve skutečnosti pouhé stylové polohy, kompoziční techniky a kadence, jejichž funkce spočívá ve vytvoření dramaturgicky motivované hudební diskontinuity, která se ostře odlišuje od kontinuity wagnerovské ‚nekonečné melodie‘“.¹⁴

Tak např. duet není u Berga klasickým operním dvojzpěvem, postavy si tu pouze podle schématu A1B1A2B2 vyměňují své repliky, označení „canzonetta“ odkazuje k tempu a výrazu hudební promluvy v „Andantino grazioso“, „hymnus“ tu znamená „povznesený výraz“, nikoli „oslavnou skladbu“, termín melodram u Berga znamená totéž co rytmická deklamace, tedy deklamace, při níž zpěvák zachovává přesný rytmus, nikoli tónovou výšku určité melodie (v interpretaci „rytmické deklamace“ jde o to proměnit zapsanou tónovou výšku v melodii řeči, aniž by šlo o naturalistickou kopii lidské mluvy). Nejproblema-

¹⁴ Dahlhaus, Carl: *Berg und Wedekind*. In: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. Mnichov 1989, s. 176.

tičtějším termínem je podle Dahlhause „sonáta“ v 1. dějství, která je navíc s dvanáctitónovou technikou, v níž Berg Lulu psal, neslučitelná (v jedné scéně zazní expozice, první repríza a coda, v další scéně pak provedení a druhá repríza). I tu lze nakonec konstatovat, že nejde o hudební formu — Berg pouze naznačuje sonátovou formu uvedením dvou výrazově protikladných témat, zastupujících Lulu (*Tempo di Gavotta*) a Schöna (*Allegro energico*), které v jednotlivých částech proměňuje, ale podle schématu sonátové formy je nerozvíjí.

Dahlhaus dále připomíná, že Berg se — vědom si skutečnosti, že (ne)identita postavy Lulu se ve hře rodí z jejich vzájemných konfrontací s okolními postavami a momentálními situacemi — musel vzdálit rovněž Wagnerově představě leitmotivů jako hudebních prostředků, apelujících na reflexivní sféru divákova vědomí, jež současně umožňují vnímat přítomnou situaci postavy na pozadí její minulosti. V opeře *Lulu* — jejíž celek je utvářen na kontrastním střídání stylových poloh, typů hudební deklamace či temp — leitmotivy pouze pojmenovávají postavu v situaci bezprostředně probíhající. Systém návratů a anticipací ve wagnerovském smyslu zde nemůže mít své místo — *Lulu* dominuje absolutní přítomností.¹⁵

Přestože Bergovo operní ztvárnění tak mimořádně složité předlohy představuje jeden z nejzdařilejších pokusů o uvedení takových principů do hudebního dramatu, které by odpovídaly dramaturgii absolutní přítomnosti, neodoláme pocitu, že v momentech, kdy důsledná dodekafonie se jako by „nekontrolovaně“ prolomí do pozdně romantické tonality, Bergova hudba postihuje něco, co se nachází za hranicemi Wedekindovy tragikomedie a co vzešlo z Bergova prožitku Alwovy apoteózy Lulu. Adorno tyto nostalgické pasáže v opeře freudovsky vysvětloval jako Bergovo puzení ke smrti, jako bolestnou rezignaci člověka, který stojí tváří v tvář fragmentarizovanému lidství. Ve *Vojckovi* je najdeme např. v Interludiu mezi 4. a 5. scénou téhož aktu, když Marie i Vojcek jsou už mrtvi. Ve druhé opeře tonální jádra reprezentují vztah Lulu a Dr. Schöna (ženského a mužského světa), vztah odsouzený k nenaplnění, k zániku. Coda sonáty z 1. aktu — drásavý sprechgesang Lulu adresovaný Schönově cynickému, chladně vypočítavému jednání se bude vracet v klíčových okamžicích opery: stane na místě vrcholu Schönovy a Lulu slovní bitvy v téže scéně 1. aktu, vyplní mezihru mezi jeho 2. a 3. scénou a zazní v jeho závěru, v okamžiku Schönova sebezničujícího se podvolení příkazu, aby zrušil své zasnoubení s jinou ženou a konečně se připomene odchodem Lulu s Jackem do pokoje, ve kterém za pár okamžiků hlavní hrdinka zemře.

Hudba v opeře může postihnout i to, co slovy vůbec postihnout nelze. V Bergově *Lulu*, díle, které by znovu mělo vstoupit na české operní scény jako jedno z nejkrásnějších operních děl vůbec, jsou tyto nanejvýše niterné okamžiky spojeny s pocitem nekonečného smutku, snad po něčem, co zde možná někdy bylo, co zde však už nikdy nebude... .

¹⁵ Tamtéž, s. 177-178.

¹⁶ Adorno, Theodor W.: *Alban Berg, Anton Webern. Bergovy skladebně technické přínosy*. Hudební rozhledy, r. 1970, č. 9, s. 403, též in: Adorno I., český výbor Adornových studií, cit. čl. s. 86-116.

VON WEDEKINDS „LULU-STÜCKEN“ ZU BERGS LULU

Die Literaturoper, die das Drama nicht nur als bloßes Material, sondern auch als Struktur übernimmt, kann mit dramatischen Formen, die für die Musikalisierung heikel und kompliziert sind, konfrontiert werden. Opernästhetik bildet dem Schauspiel einen Gegenstand dadurch, daß in der Oper und dem Musikdrama ein Theaterereignis nicht auf den Text, das Denken von Personen und Inhalt von ihren Dialogen und Monologen, sondern auf die sichtbare szenische Situation und derer musikalisch ausgedrückten Gesamtaffekt gezielt ist.

Das Musikdrama von Alban Berg, komponiert nach Wedekinds zwei Dramentexten, *Die Büchse der Pandora* und *Erdgeist*, stellt einen von interessantesten Versuche in Musikalisierung von Drama dar, daß auf die Details der Dialoge aufgebaut ist.

In dem ersten Teil des Aufsatzes beschäftigt sich die Autorin mit der komplizierten Geschichte von zwei Dramentexten, mit den charakteristischen Zügen von der Wedekindschen dramatischen Still, in dem die Einheit des Ganzen als Konfiguration von Widersprüchen und wechselnden Spiegelungen faßbar ist.

Das zweite Teil wird den Eingriffen Bergs in die Vorlage selbst gewidmet. Berg, der in Wedekinds Werk *Lulu* die Hauptfigur von seiner Oper fand, mußte sich mit der Tiefenstruktur der Wedekindschen Dialoge abfinden. Um den internen Gegensatz innerhalb eines Schauspiels zu äußern, griff er nach „Nummern“ und ihren Kontrasten.

