

PAVEL SÝKORA (BRNO)

RITORNEL JAKO SYMBOL LABYRINTICKÉHO TANCE V ARIADNĚ BOHUSLAVA MARTINŮ

Bohuslav Martinů patří k významným umělcům 20. století, do jejichž tvorby proniká ohlas antické kultury, zejména ve své mytologické, případně rituální podstatě. Podobně jako u Stravinského, Picassa, Joyce, Dürrenmatta aj. se nejedná o stylizaci původní předlohy nebo oživení starověkých reálií. Antické podněty tu slouží jako model, k němuž tvůrce dodává něco osobitého osvědčenou formou komentáře – jedná se o jednu ze základních tvůrčích metod celých dějin hudby, umění, literatury i filosofie. V případě uvedených osobností je to komentář člověka 20. století, který zjišťuje, že jeho aktuální postoj k životu má jakýsi předobraz v dobách dávno minulých, v jiných kulturách apod. Takový předobraz lze nalézt i v antické mytologii. Nejedná se tedy o nekritický obdiv k antice, jak tomu bylo u evropských humanistů nebo J. J. Winckelmannna. Antika je tu chápána jako universální součást celé lidské kultury. Výhodou mýtu je jeho nadčasovost. Úvahy lidí dávných dob o životě, lásce a smrti lze přijmout jako ohlas něčeho, co nemá lineární vývoj a je tudíž permanentně přítomné.

Hledáme-li ohlasy antického mýtu u Martinů, můžeme je buď omezit pouze na díla se starořeckou a starořímskou tematikou, anebo – v duchu zmíněného pojetí mýtu – sledovat mytologické symboly také ve skladbách, jež nemají antická východiska. Takovéto širší pojetí mýtu vymezuje Rudolf Pečman, který se zabývá vztahem hudebního divadla Martinů ke světu antiky.¹ V Pečmanově pojetí jako by se odrážely proslulé *Řecké mýty* Roberta Gravesa (1982).² Ten totiž nachází styčné body v mytologii středomořské oblasti – např. souvislost mezi osudem dvou dětí, Oidipa a Mojžiše. Z tohoto hlediska uvádí Pečman také symfonickou báseň *Smrt Tintagilova* (1910), kde vedle symbolismu a impresionismu nalézá rysy antické báje,³ nebo balet *Istar* (1918–21), kde Istařina cesta do pekel za účelem vysvobození milence nápadně souzní s podobnou výpravou Orfea do podsvětí. K tomuto prvku dodejme ještě motiv bloudění – Istar nalézá svého mi-

¹ Pečman 1982.

² Graves 1982.

³ Pečman 1982, s. 292.

lence po dlouhém bloudění⁴ – , který můžeme srovnat s labyrintickým blouděním v *Ariadně*, vrcholném díle Martinů na antické motivy. (Jakýsi surrealistický ohlas bloudění, zejména ve vlastním vědomí, lze sledovat již v opeře *Juliette*.)

Co se týče skutečných antických podnětů, nelze samozřejmě opomenout operu *Voják a tanečnice* (1927) jako novodobou parafrázi Plautova *Lišáka Pseudola*. Ta se však nachází mimo mytologický okruh.

Prvním skutečným průnikem antického mýtu do tvorby Martinů je patrně půlhodinový balet o jednom dějství *Paridův soud* (1935) na námět o krásné Heleně. Respektive mohl by být, kdyby dílo bylo vůbec provedeno (skladba vznikla na objednávku nového Ruského baletu); skladatel byl se svým výtvorem nespokojen a partitura je nezvěstná. Cennější je proto scénická hudba k Honzlově rozhlasové realizaci Gidova *Oidipa*, která vznikla roku následujícího. Při posuzování ohlasu oidipovského příběhu je v tomto případě podstatná jeho volná parafráze z pera André Gida. Pro Martinů znamená určité přiblížení se k surrealismu, který překvapivě nastoupí v o něco mladší *Juliettě*, projeví se však značnou měrou též v *Ariadně*.⁵ Při hodnocení hudby k *Oidipovi* je asi nejdůležitější poukázat na Stravinského scénický melodram-kantátu *Persefoné*, který vznikl v podstatě ve stejné době (1933–1934). Rovněž Stravinskij komponuje na libreto Gidovo, takže u obou skladatelů je antický mýtus transformován přes francouzskou kulturu. Oba skladatelé volí jakoby ve shodě techniku, která pro ně není typická, a to melodram. Martinů, přestože již v raném období napsal *Tři lyrické melodramy*,⁶ se ke složce mluvícího komentátora obrací jen ojedinele. U Stravinského navíc „Gidovo nedramatické vyprávění“⁷ vyvolává elegickou a melancholickou náladu, značně odlišnou od jiných autorových skladeb. Vztah Martinů ke svému pařížskému vzoru (Martinů poznává Stravinského tvorbu v Paříži) tak evokuje především neoklasicistní instrumentace. Autor vytváří netypický ansámbl určený pouze pro toto dílo, v němž významnou roli hrají bicí nástroje; jen varhany jsou skutečnou zvláštností pro oba tvůrce.⁸

Snad ještě užší vztah mezi oběma skladateli lze nalézt v baletu *Sfinx* (*Škrtička*, 1948). Martinů, který komponuje tento balet pro 3 tanečnický, 2 recitátory (Oidipus a Sfinx) a recitační sbor, vychází z oidipovského mýtu, stejně jako Stravinskij o dvacet let dříve v opeře-oratoriu *Oedipus rex* (1925–27). V oidipovských variacích obou skladatelů je výrazně zastoupen rituální prvek, kdy východiskem je zejména Stravinského *Svěcení jara*. Uveďme alespoň jeden příklad z hudební struktury, a to významnou úlohu bicích nástrojů. Ve Stravinského *Králi Oidipovi* má důležitou roli ostinátní bas (rytmický pedál), jehož původ lze do značné míry odvodit ze struktury hudby J. S. Bacha. Na rozdíl od Bacha jej však realizují

⁴ Srov. Šafránek, ed. 1979, s. 23.

⁵ Podle Pečmana působí na Martinů inspirativně Gidovo přimknutí k tradici klasického umění. (Pečman 1982, s. 240.)

⁶ Tehdy se ovšem k formě melodramu staví pozitivně. (Srov. Mihule 2002, s. 55.)

⁷ Stravinskij 1967, s. 240.

⁸ Klarinet, trubka, 2 violy, klavír, varhany a bicí nástroje.

především tympány, což – spolu s jinými prvky hudebními i scénickými – evokuje rituální kořeny mýtu: buben jako symbol plodnosti. Martinů umocňuje tento rituální element tím, že vkládá do partitury unikátní bicí nástroje Aztéků, jež mu obstaral Henry Cowell.⁹ Ostatně k rituálu odkazuje též podtitul baletu: *A Rite of Passage*. Na rozdíl od Stravinského tu však hraje významnou, nyní již strukturální úlohu prvek surrealistický. V osudovém bodě pro pozdější vývoj tragédie, na cestě z Delf do Théb, je Oidipús pronásledován zlým snem o otcovraždě a incestu. Sfinx, do jejíž tváře hledí, má rysy jeho matky Iokasté.¹⁰ Motiv alter ego coby prvek hlubinné psychologie je též důležitý pro pochopení verze mýtu o Ariadně, nejvýznamnějším příspěvkem Martinů do okruhu ohlasu antické mytologie ve 20. století.

O *Ariadně* (1958) se skladatel vyjádřil jako o „lehounké komedii“.¹¹ Opera vznikla během jednoho měsíce jako odpočinek při práci na *Řeckých pašijích*. A vskutku hudba i text vyvolávají při prvním poslechu – v duchu neoklasicistních idejí – prostý a nekomplikovaný dojem. V intencích antiwagnerovského postoje je *Ariadna* zbavena jakéhokoliv patosu a citových výlevů. Svou diatonikou, komorností projevu a objektivitou se blíží poetice divadla Mozartova; takto decentně jsou uplatněny též raně barokní (monteverdiovské) afekty. Systém uzavřených čísel a jednotlivých ritornelů pomáhá posluchači k snadné orientaci ve struktuře díla. Závěrečná árie je pak projevem virtuozního muzicírování, které má obecnostvo rádo a které Martinů uplatnil již v *Mirandolině* (1954). Proč však tedy např. Pečman považuje *Ariadnu* za nejfilosofičtější operu Martinů?¹² Šafránek si dokonce klade otázku, zda velká finální árie se svým tichým závěrem neskrývá jakési soukromé tajemství.¹³ Zkusme tento rozpor objasnit konfrontací tvůrce padesátých let 20. století s původním mýtem.

Mýtus o Ariadně (Théseovi, Mínoťtaurovi) je jeden z archetypů evropské kultury, evropského myšlení, ale též oblíbený operní, literární a výtvarný námět. V rámci Nietzscheho klasifikace uměleckých principů na princip apollinský a dionýský vyvstává otázka, kam zařadit martinůvské zpracování příběhu. Nejen lehkost a hravost zpracování („lehounká komedie“) postrádající jakýkoliv psychologismus, především však smysl pro klasický řád, jasnost a uměřenost staví operu Martinů do blízkosti umění apollinského. Ariadnin kult na Naxu však souvisí s kultem dionýským. Ariadna, dcera krále Mínoťta, pomůže Théseovi zabít Mínoťtaura. Poté s ním odjíždí na Naxos, kde ji Théseus opustil spící na břehu. Proč tak učinil, zůstane navždy záhadou.¹⁴ Ariadna se probudí sama na opuštěném ostrově a propukne v hořký nářek nad tím, že obětovala nevlastního bratra,

⁹ Mexické bicí nástroje, dřevěné + kovové: cochiti, deer-hooves, cocoon rattle, wood-blocks.

¹⁰ Srov. Mihule 2002, s. 407.

¹¹ Srov. Šafránek 1979, s. 108.

¹² Pečman 1982, s. 294.

¹³ Šafránek 1979, s. 110.

¹⁴ Srov. Graves 1982, s. 354.

rodiče i vlast. Nabízí se tedy tragický konec, jak jej známe např. z Bendova melodramu *Ariadna na Naxu* (1769). Martinů však rezignuje na tento dramatický závěr, tak vděčný pro publikum, a jeho Ariadna, místo aby proklínala věrolomného milence, stává se bytostí smířenou a odpouštějící. Toto řešení nepřekvapí ve vztahu k původnímu mýtu. Před dívkou se totiž posléze objeví bůh Dionýsos s veselým průvodem satyrů a menád a pojme ji za manželku. Martinů opera toto efektní řešení, jaké známe např. z Monteverdiho *Orfea*, kde Dionýsos je překonán Apollónem, neobsahuje. Tajemný, nepatetický závěr árie se může jevit jako průnik do jakéhosi nového světa, plného záhad.

Významově důležitou úlohu tu má závěrečný ritornel. Jedná se o hlavní ritornel opery, který je v úvodu pojat jako obligátní sinfonie. Trojí opakování jeho tématu, byť v různých tóninách (D, A, F dur) nápadně připomíná trojí zaznění toccaty v úvodu Monteverdiho *Orfea*.¹⁵ Nedramatický, slavnostní a spíše optimistický charakter (diatonická dur) může být chápán jako pouhý signál k začátku představení. Zdánlivě nic nevyovídá o charakteru díla („lehká komedie“). Avšak podobně jako ve slavné *favole in musica* také ritornel v opeře Martinů postupně nabývá dramatický charakter. Objeví se v okamžiku, kdy se Ariadna představit Théseovi. V tomto duchu jeho vynoření připomíná téma Julietty ze stejnojmenné opery. Dramatický rozměr mu dodá skutečnost, že Ariadnina otázka na cizincovo jméno zůstane bez odpovědi. Tajemství závěrečného užití této hudby jako cody velké árie je dáno též instrumentací. Zatímco v úvodu opery zazní sinfonie v tutti orchestru (smyčce + dechy), v kontrastu s velkolepou árií je nápadná hudba v nejtěšším rejstříku (harfa + celesta).

Vysvětlení významu této hlavní instrumentální složky díla nám může podat samotný jeho charakter. Rytmičká struktura ritornelu spolu s poměrně banální melodií někomu sugeruje pohyby při veslování. Samotné veslování ovšem získává klíčový význam, neboť symbolizuje putování, do jehož rámce spadá i Théseův odjezd. Navíc hudba ritornelu v sobě nezapře výrazně taneční charakter.

A právě tanec je nedílnou součástí dionýského kultu. Tento tanec prý vytvořil pro Ariadnu Daidalos, stavitel krétského labyrintu. Na Knóssu pro ni postavil taneční plochu, vykládanou reliéfem bludiště. Tato plocha napodobovala egyptský Labyrinthos. Tanec pak přenesl Théseus na ostrov Délos, kde kolem Apollónova oltáře tančil se svými druhy tanec jeřáb, jehož charakteristickým rysem byly otáčky podobné cestě bludištěm.¹⁶ Na labyrintický charakter tance poukazuje též Hocke, když popisuje kruhovou taneční plochu, na níž tanečníci v matoucím protisměrném pohybu víří kolem pomyslného středu.¹⁷

Pokud přeneseme prvky labyrintického tance na zmíněný ritornel, motiv putování získává charakter motivu labyrintického bloudění. Nabízí se spojitost se surrealistickými principy opery, které jsou dány nejen literární předlohou G. Neveuxe, ale též samotnou hudbou. Podobně jako téma Julietty, též ritornely v *Ari-*

¹⁵ Srov. Vysloužil 1967, s. 198.

¹⁶ Srov. Graves 1982, s. 357.

¹⁷ Hocke 2001, s. 445.

adně se objevují často neočekávaně, kdy jejich zaznění není určeno pouze zákonitostmi hudební formy. Souzní tak s deformací antické látky do světa magického realismu. Do koho je vlastně zamilovaná Ariadna? Vždyť Mínótauros vystupuje jako Théseovo alter ego. Onen „labyrintický ritornel“ je tak povýšen do roviny magického symbolu. Hrdinové putují, tj. bloudí nejen antickým mytologickým světem, ale především vlastním záhadným nitrem. Jaké je řešení této drásavé situace?

Hocke uvádí, že po první fázi tance, kterou označuje jako labyrintické zřetězování a která je symbolem ingeniozně-tragického bloudění, nastává fáze harmonizující jako výraz pro znovunalezení řádu.¹⁸ Při poslechu hudby Martinů lze říci, že řešení nabízí hudba sama – harmonizující durová diatonika ritornelu jako projev radostného tance. A ostatně radostí tančí i Dürrenmattův Mínótauros, radostí nad tím, že už není sám a našel svou Ariadnu.¹⁹ Hocke však podotýká, že takové dospění k řádu je jen klamné a že řešení přináší až třetí fáze tance, která ironizuje znovunalezený střed groteskními prvky. Pokud přijmeme tuto tezi, nezbyvá než považovat zaznění ritornelu v závěru opery za jeho parodii, k čemuž svádí i jeho (ironizující) instrumentace pro harfu a celestu. Martinů tak vlastně řeší napětí metodou parodie, případně deformace původního – ve své podstatě banálního – materiálu, která je důležitým výrazovým prostředkem poválečné avantgardy (Stravinskij, Bartók aj.).²⁰

Prvky dionýského kultu tak pronikají do podstaty opery Martinů daleko více, než by se mohlo zdát při primární recepci této „lehounké komedie“. Vynecháme-li rané práce souznící s dobovým opojením dekadencí, jako je *Anděl smrti* nebo *Smrt Tintagilova*, je divadelní poetice skladatele vzdálena jednostranná orientace na dionýské principy, jako je mánie, nevázanost nebo melancholie. Všimněme si však, že Ariadnino zoufalství je překonáno dionýským motivem opojení. Láska k Théseovi vítězí nad nenávisť. Hudebním vyjádřením tohoto opojení láskou je taneční ritornel a jeho metamorfózy.

Ariadnin kult na Naxu souvisí s kultem dionýským. Jak bylo ovšem poznamenáno výše, Théseus tančil na Délu okolo oltáře Apollónova. V mýtu o Ariadně se tak mísí apollinské i dionýské principy – podobně jako např. v mýtu o Orfeovi. Pokud Friedrich Nietzsche spatřuje zrození tragédie ve spojení Dionýsova opojení s Apollónovou uměřeností,²¹ řešení tragické situace u Martinů se přiklání spíš k principu apollinskému. Dionýské prvky lze tušit v podtextu, případně v surrealistickém (nevědomém) symbolu, celek však směřuje k harmonii, ke klasicistnímu řádu. Martinů dává přednost – podobně jako Stravinskij – svátečnímu pojetí divadla, kdy cílem není vtáhnout diváka do dramatu a způsobit mu tak vnitřní trauma. Tvůrci se naopak snaží zdůraznit, že události na jevišti nejsou skutečné,

18 Ibidem.

19 *Minotaurus (Balada)*, in: Dürrenmatt 1998, s. 301–315.

20 Srov. Stahmer 1970.

21 *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1871).

ale že se naopak jedná o pouhou hru. Herní podstata ovšem nikterak nebrání dramatickému účinku díla.

Z tohoto hlediska lze na onen taneční ritornel v *Ariadně* aplikovat též interpretaci tance u Johana Huizingy.²² Huizinga ve svém pojetí hry klade důraz na atributy, jakými jsou vznešenost, nadčasovost, obřadnost a především řád, kdy každá hra se odvíjí na základě pevně stanovených pravidel. Tato pravidla však nijak neomezují prostor pro tvůrčí fantazii, naopak tvořivý element spíše podněcují. Mezi tancem a hrou pak nachází identitu – tanec považuje za dokonalou formu hry.²³ Michail Druskin pozoruje prizmatem Huizingova pojetí tance balety Igora Stravinského.²⁴ Do těchto koncepcí zapadá též hudba Martinů. Pokud rozvineme detailní analýzu tance u Huizingy, zjistíme, že herní principy nachází především v tanci kolovém, rejovém a figurovém. Naopak párový tanec, který je produktem mladších kultur, prý herní charakter tanečních forem potlačuje. Labyrintický tanec, který tančil Théseus se svými druhy, je tanec kolektivní. A tuto formu tance evokuje též uplatnění tanečního ritornelu v *Ariadně* v rámci jeho začlenění do dramatu (např. motiv veslování).

Jednou z předností hudby Martinů je skutečnost, že jeho *Ariadnu* lze vnímat ve více významových a výrazových rovinách. V této studii se zabýváme její mytologickou podstatou, avšak nepopíráme, že návštěvník opery ji může vstřebat jako pouhý milostný příběh s krásnou hudbou a efektní závěrečnou árií. Znalost mýtu nebo surrealistické literatury není primárně nutná, avšak umělecký zážitek zcela jistě obohatí. Titulní postava má rozměr jak mytologický, tak ryze operní ve smyslu požadavků, které jsou na operní postavy kladeny od dob zrození žánru. Kdo je tedy vlastně Ariadna? Sledujeme-li její mytologické zázemí, musí se nutně jevit jako bytost rozpolcená. Coby dcera krále Mínoa se zrodila jako člověk, avšak sňatkem s Dionýsem získává rozměr božský. Hocke v této souvislosti dokonce hovoří o dualismu božského a lidského.²⁵ Její lidská stránka pak podporuje víru, že člověk může zvítězit nad bludištěm. Toto vítězství ovšem není dosažitelné ryze racionální cestou, neboť čím více se snažíme intelektuálními prostředky zorientovat v labyrintu (světa), tím více se v něm ztrácíme.²⁶ Pokud Martinů *Ariadnu* výrazně sekularizuje – podle mytologie je Ariadna jakousi lidskou Afrodíté – klade důraz na iracionální stránky jejího jednání. Ty jsou dány nejen surrealistickou předlohou, ale i pouhým vítězstvím lásky nad nenávisť, k níž má hrdinka racionální důvody. Definitivní řešení je dáno charakterem hudby a především tajemstvím uměleckého díla, které dává odpověď na tíživé otázky už tím, že je dokáže zobrazit krásnou formou. Proto není možné v rámci této studie odpovědět na uvedenou otázku. Smířlivé vyznění díla však nabízí daleko

²² Huizinga 1971.

²³ Ibidem, s. 151.

²⁴ Druskin 1981, s. 111.

²⁵ Hocke 2001, s. 443.

²⁶ Ibidem, s. 447.

větší uklidnění než otevřený závěr *Julietty* (která vychází ze stejného uměleckého – surrealistického – základu) s motivem železničního zřízence, který nápadně připomíná Kafkova dveřníka.

Na závěr konstatujeme, že Martinů spojuje v *Ariadně* mytologická východiska s každodenními pocity všedního života. Ty jsou v duchu surrealismu potlačeny do nevědomí a dávají tak lidskému jednání zdánlivě nelogický charakter. Jejich pravý rozměr nakonec vytváří hudba, která tu působí jako jakási čtvrtá stěna. Vzniká tak napětí mezi surrealistickou transformací mýtu a hudbou. Jasný diatonický charakter klasicizující hudby, jehož projevem je např. námi reflektovaný ritornel, tak v duchu moderního umění na jedné straně demytologizuje původní model, na straně druhé každodenní všední událost povyšuje do roviny mýtu.

Bibliografie

- Druskin, Michail Semjonovič: *Igor Stravinskij, osobnost, dílo, názory*. Editio Supraphon, Praha 1981.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Labyrinth*. Hynek, Praha 1998.
- Fukač, Jiří: *Problém prostoru a času v díle Bohuslava Martinů*. In: *Hudební rozhledy*, XLIV (1991), č. 2, s. 83–85.
- Geiss, Heinz: *Starověký Knóssos*. Vyšehrad, Praha 1985.
- Graves, Robert: *Řecké mýty I*. Odeon, Praha 1982.
- Hocke, Gustav René: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Triáda / H&H, Praha 2001.
- Huizinga, Johan: *Homo ludens. O původu kultury ve hře*. Mladá fronta, Praha 1971.
- Mihule, Jaroslav: *Martinů. Osud skladatele*. Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, Praha 2002.
- Pečman, Rudolf: *Hudební divadlo Bohuslava Martinů a jeho vztah ke světu antiky*. In: *Opus musicum*, XIV (1982), č. 10, s. 292–295.
- Stahmer, Klaus: *Ironizace banálního. Několik myšlenek o pozoruhodných pasážích v díle Bély Bartóka*. In: *Opus musicum*, II (1970), č. 2, s. 45–49.
- Stravinskij, Igor: *Rozhovory s Robertem Craftem*. Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967.
- Svoboda, Ludvík (ed.): *Encyklopedie antiky*. Academia, Praha 1973.
- Šafránek, Miloš (ed.): *Divadlo Bohuslava Martinů*. Editio Supraphon, Praha 1979.
- Vyloužil, Jiří: *The Ariadne of Bohuslav Martinů. Notes on the Genesis, Style and Ideas of the Work*. In: Rudolf Pečman (ed.): *The Stage Works of Bohuslav Martinů*. Praha 1967, s. 195–203.

THE RITORNELLO AS A SYMBOL OF LABYRINTHIC DANCE IN BOHUSLAV MARTINŮ'S *ARIADNE*

Martinů was one of the foremost composers in the 20th century whose work finds inspiration in the mythology of Antiquity. The composer – like Stravinsky, Picasso, Dürrenmatt, etc. – created commentary to ancient model from the present point of view. The opera *Ariadne* is his most important work in this area. Martinů described the *Ariadne* as a „light comedy“. This designation is in accord with the neoclassicist form inspired, e.g. by Monteverdi's *Orfeo*. On the other hand, this model of baroque and classicist opera is permeated with Surrealist influences. The main ritornello plays an important role in the opera. Its dance character has its roots in Dionysian cult which is connected with the cult of Ariadne. From this point of view, it can be understood as the symbol of labyrinthic wandering.

