

KOMORNÍ OPERA ODYSSEŮV NÁVRAT

1. ÚVODEM

V roce 1962 vznikla komorní opera *Odysseův návrat* na námět a text Josefa Berga s inspirací Homérovou *Odysseiou*. Původně pódiově předvedená produkce trvala 20 minut. Vystupovaly v ní 4 postavy spojené s komorním ansámblem (housle, basklarinet, trubka, klavír a bicí nástroje). Teprve později proniklo dílo na komorní operní scénu a bylo natočeno jako televizní hudební film za režie Fedora Kouckého v ČT Brno.

Syntézu zpěvu, mluveného slova a tance nesou čtyři postavy díla: Odysseus (činoherec), Penelopa (zpěvačka-soprán), Pěvec (zpěvák-basbaryton zosobňující barda či snad i Homéra tohoto kusu) a Otokryně (němá role-tanečnice).

V *Odysseovi* se poprvé u Berga naplno uplatnila brechtovská metoda nazírání na divadlo, smysl lidských dějin a výklad základních mýtů. Dosavadní literatura¹ vesměs konstatovala tento posun od Homéra k Bergovi. Jeho osobitě využitě brechtovské ohlasy jsem připomněl ve studii *Berg a Brecht* (předneseno na konferenci pořádané Českou hudební společností v Praze v květnu 1986).

Protože považuji vliv brechtovské poetiky za rozhodující impuls při formování operní poetiky Josefa Berga, pokusím se nyní v krátkosti tuto problematiku nastínit.

2. JOSEF BERG A BRECHTOVSKÁ POETIKA

Josef Berg vstřebával s valnou částí své generace nové podněty, jež po 50. letech vneslo do umění především epické divadlo Bertolda Brechta. Jeho nezapomenutelná vlna na brněnském činoherním jevišti Mahenovy činohry Státního divadla zřejmě bude označována jako éra Evžena Sokolovského. Tomuto avantgardnímu úsilí byla, je a bude věnována zaslou-

¹ František Hrabal: *Odysseus v nás*. In: *Divadlo únor 1965*.

Vladimír Čech: *Hudebnědramatické dílo Josefa Berga*. Diplomní práce FF UJEP, strojepis 1974, 93 stran.

žená pozornost teatrologů. Já se v bergovské monologii omezím jen na to nejnnutnější. A tím je rozhodně konstatování, že epické divadlo uvolnilo přetlak 50. let a éru plochého popisného a schématického realismu svou dialektikou, která umožnila vystoupení z postavy, prvek improvizace, diskusi, pohled na problematiku a její hrdiny zvnějšku i zevnitř.

Rychlost střídání rušila konvence a znamenala ve své době veliké osvobození psychologicky zakomplexovaného divadla. Uvolnil se prostor i pro výtvarnou, hudební a pohybovou složku, vrátila se nadšená atmosféra 20. a 30. let, o níž většina aktérů věděla jen velmi málo nebo se takřka za pochodu seznamovala s projekty avantgardního divadla ať již západoevropského nebo ruského typu. Nebyly to jen brechtovské inscenace, ale duch tohoto experimentování s prostorem, pohybem postav, zvukovostí, světlý a řadou dalších složek se přenesl prakticky do celého režijního pohledu na divadelnost.

Bylo to divadlo nadšeného režijního diktátu, který stmeloval tým (mohli v něm případ od případu vyniknout jednotliví zástupci podílejících se složek — hudební skladatel, výtvarník, choreograf a další) a doslova za sebou táhl herecký kolektiv. Nikdy předtím a asi ani potom se soubor Mahenovy činohry nesjednotil při jevištním projevu.

Co znamenal tento moment pro Josefa Berga a jeho koncepci hudebně scénické kompozice a komorní opery? Především Berg pochopil, že jeho místo při koncipování hudebního divadla není na tradiční operní scéně. Z divadelního provozu dobře chápal, že inovace zde je podstatně složitější a že ústupky tradičnímu způsobu pojetí opery by byly takové, že by prakticky znemožnily nový experimentální vzmach, nesený epickým divadlem. Proto následuje spolupráce s činohrou a nalezení specifického útvaru pódiové produkce a později komorní opery jako typického experimentálního útvaru, z jehož pódia bude později veden útok na větší operní jeviště. S jakým výsledkem bude toto rozšiřování prostoru komorní opery probíhat, o tom se podrobněji zmíním na příkladě faustiád, zejména pak u „velké“ opery Johanes doktor Faust.

Josef Berg prostřednictvím epického divadla poznal a osobitě přejal brechtovské maximy — především podezíravost k věčným, neměnným pravdám, nedůvěru ke konvencím, filozofii stálé změny, odmítání establishmentu v jakékoli podobě. Toto brechtovské východisko hledalo svět malých, utlačených, nenávidělo „věčnost“ vazby dominance a submisivity, ale znovu objevovalo tento vztah v každé nové nabízené situaci. Instinktivně se mu bránilo a bojovalo proti iluzi tohoto zdánlivého determinismu.

Velkou kompenzací přinesl princip ironizování banálního. Berg se s ním mohl seznámit na stránkách časopisu-revue *Opus musicum*, kterou pomáhal spoluvytvářet a profilovat svými literárními i esejičnými studiiemi (K nejvýznamnějším patří *Z mého života*, In: *Opus musicum* I-1969 č. 5-6, s. 167-175).

Stálé napětí mezi dominancí a submisivitou, dostávající nové ideologické pozadí v dějinném vývoji, doplnil princip ironizace banálního.

Nebezpečí dějinného fatalismu, plynoucí ze skepse poznávaného „naskakování“ určitých typů jedinců do dominantních rolí a manipulace „zbytku“ do role submisivních spoluaktérů nebo obecenstva, na chvíli rušila komika této konvence, která byla zajištěna tradičními a dobře známými postupy. Jejich triviálnost vzniká v okamžiku, kdy je dosavadní banální ironizováno.¹

Ironizace postihuje manipulátory i manipulované a proces samotné manipulace ukazuje jako nedokonalý, nepoznaný, špatně fungující. Východisek těchto tvůrčích postojů se zpětně mohla stát teoretická studie Klause Stahmera *Ironizace banálního — Několik myšlenek o pozoruhodných pasážích v díle Bély Bartóka*. In *Opus musicum II — 1970*, č. 2, str. 45-49. Její obdobu v českém kontextu zejména ve vztahu k Bergovi a tehdejší tvorbě brněnských skladatelů postřehli Alois Piňos a Miloš Štědroň ve studii *Prvky banality a jejich ironizace v soudobé hudbě*. In *Opus Musicum III-1971*, č. 2, str. 49-54. Stahmerovo označení, vztažené ke tvorbě Bély Bartóka, se stalo obecněji platné pro část tzv. *Nové hudby*. Důsledná tendence k demytizaci se projevila u Josefa Berga jako ironizace banálního. Očekávané, tradiční, konvenční je nahrazeno neočekávaným, nekonvenčním, netradičním. V komorní opeře *Odyseův návrat* (1962) je sice použito základů homérské fabulace, ale vyústění je zcela neočekávané.

Je zde již plně uplatněna důsledná aplikace Brechtova požadavku demytizovat kult velkých dějinných zabíječů (Brecht píše v *Poznámkách k Zadržitelnému vzestupu Artura Uie*: . . . „Velcí političtí zločinci musí být rozhodně dáni vplen, a to zejména směřnosti . . . Tento respekt před zabíječi musí být rozbit . . . Jestliže vládnoucí dovolí lumpovi v malém, aby se stal lumpem ve velkém, musí tento lump zaujmout zvláštní místo nejen v lumpáctví, nýbrž i v našem chápání dějin. A všeobecně asi platí věta, že tragédie bere utrpení lidí houfněji na lehkou váhu než komedie“ . . . B. Brecht: *Divadelní hry 3*, Praha 1961, překlad L. Kundera).

Josef Berg tak dospěl od původního obdivu homérského světa a úsilí o jakousi novou rapsodičnost a gestickou úspornost (hrála zde jistou úlohu i antická metrika) až k brechtovskému vidění, které neustrnulo u jednotlivých vzorů, ale vyvíjelo se samostatně.

Odyseus připomíná sice Lukulla z reliéfu, čekajícího na odsouzení těmi, kteří museli proti své vůli tvořit jeho triumf. Je to však již vidění Odysea skrze Brechta v atmosféře 60. let. Nazírání problému je příznačné podobně jako oratorní a reliéfní koncepce. Zde se prostupují prvky brechtovsky vyložené antiky s vnější tvářností barokního divadla, které Berga přitahovalo zřejmě od dob vysokoškolských studií hudební vědy, kdy přišel do styku s dějinami italské opery.

¹ Miloš Štědroň: *Banální a triviální v hudbě. Příspěvek na kolokviu Hudba v proměnách estetických kategorií, konaném v rámci 21. ročníku Mezinárodního hudebního festivalu v Brně v říjnu 1986.*

Brechtovské postupy jsou koncentrovány a jejich seřetězení jakoby posunovalo smysl díla ke zdůraznění dějinné absurdity.

Brechtovská logika je takto napojena ironií dějinné absurdity, která míří od Brechta kamsi k Peteru Weissovi. Josef Berg nebyl stržen proudem absurdního divadla, ale přece jen se u něj ve 2. polovině 60. let postupně proměnilo prostředí brechtovského lehrstücku na svět loutkové hry. Brechtovské vidění světa zůstává, ale prostupuje se s novou jazykovou konvencí postav, jež jsou mnohem více a viditelněji manipulovány. Podejme však ještě několik stručných dokladů bergovské demytizace a ironizace banálního: po Odysseovi je nejvýraznějším projevem Eufrides před branami Tymén. Hlavní hrdina je kaširovaná operní postava, slepená z análů opery 18. století. Orchester — a to je jistě výrazný příklad ironizace banálního *sui generis* — tvoří jediný nástroj — trubka. Vojevůdce Eufrides, sám na prázdné scéně, obléhá jakési Tymény, v nichž dlí jeho vyvolená — Piranda. Oslovuje celou řadu imaginárních přátel i nepřátel, z nichž nikdo nefiguruje na scéně. Jádrem konfliktu s Tyménami je utajeno, situace se komplikuje, Eufrides po nadávkách přechází k obléhání města, řídí bitvu, válečný rituál se mísí s milostnými vyznáními. A opět bergovský šok — vojevůdce Eufrides najednou přestane dobývat a loučí se s Tyménami. Prostě jen tak. *Pour rien* — řečeno slovy Samuella Becketta. Prvky absurdního divadla vstoupily do někdejšího brechtovského lehrstücku. Operní hrdina zastupuje operno jednotlivými na sebe logicky nenavazujícími kolážovitými úryvky textu, orchester je nivelizován na sólovou trubku a operu prokládá přednáška jakéhosi zcela nekvalifikovaného manipulátora. Tím je někdejší lehrstück posunut až ke hranicím happeningu.

A ten je ve druhé polovině 60. let ve tvorbě Josefa Berga výrazně zastoupen. Připomínám aspoň Dějiny hudebního experimentu v Praze a na Moravě, happening o indické hudbě uskutečněný v brněnském Domě umění za spolupráce Evžena Sokolovského nebo text k hudebně scénické kompozici Aloise Piňose *Vyvolavači*, kterou uvedlo brněnské Divadlo na provázku.

Od 2. poloviny 60. let sílí vedle happeningových momentů v námětech Josefa Berga princip loutkového divadla Matěje Kopeckého a českého barokního divadla, s jehož postupy přišel skladatel především do styku při spolupráci s Evženem Sokolovským na *Komedii o Anešce, královně sicilijánské*. Manipulovanost a manipulovatelnost loutkového divadla spolu se sošností a definitivností barokního divadla daly brechtovskému vidění světa nový rozměr a umožnily na scéně nové situace k demytizaci konvencí a ironizaci banálního.

Vrcholem těchto snah je Bergova poslední opera *Johanes doktor Faust*, která však již opustila rozměr komorní opery a vykročila na velké operní jeviště. Zabývali jsme se jí podrobněji, když jsme ji spolu s Miloslavem Ištvanem dokončovali pro scénické uvedení v Noskově inscenaci v Brně 1981. Zde nechť slouží jako příklad nového typu demytizace a ironizace faustovské látky. Berg využívá zostřeného momentu odcizení

prismatem naivního jazyka loutkových her a přivodí v závěru šok. Faustovi se zřejmě nepodaří propadnout peklu, protože když má smrtelně hřešit s krásnou dámou, vyzuje se z milostné avantýry a potichu se vykrádá z jeviště. Zklame tak dámu, peklo, diváky i faustovský rituál.

I v bergovské poetice dostává demytizace a ironizace banálního nové podoby. Jakoby k nám naléhavě promlouvala vdova Begbicková z Brechtovy hry Muž jako muž songem: Netrvej na vlně, která se o tvou nohu tříští. Dokud budeš stát ve vodě, nové a nové vlny budou se o tvou nohu tříštit... což je asi nejpregnantnější vyjádření brechtovské dialektiky a herakleitovského PANTA RHEI. Ovšem tam, kde Josef Berg setrval vnějškově v závislosti na vstřebaných brechtovských postupech a více jim podléhal než je rozvíjel, právě tam se projevil eliminující faktor brechtovského divadla. Je tomu tak především v opeře Evropská turistika, vnějškově nejbližší lehrstücku. Tato opera je současně i přes silné momenty a mistrovské využití karikatury a perzifláže nejrétoričtější a nejproklamativnější operou Josefa Berga.

Záměrně zde nebyla řeč o vnějších vztazích Josefa Berga k recepci epického divadla v Brně za éry Evžena Sokolovského. Berg často do hudební roviny brechtovského divadla vstupoval — ať již v rozhlasové verzi Lukullova odsouzení nebo v případě Života Eduarda Druhého Anglického. Songy k této již pražské inscenaci Evžena Sokolovského v divadle E. F. Buriana byly také tím posledním, co Josef Berg v nemocnici dopsal.

Snad lze tuto sondu uzavřít: svět komorních oper Josefa Berga obrazí v průběhu 60. let měnicí se vliv brechtovské demytizace a odstraňování kultu (nejprve zabíječů pod vlivem Brechta, později i jiných konvencí). Tato demytizace není samozřejmě v dějinách české kultury ničím jednoznačně novým, neboť se může inspirovat úsilím generace 80. let 19. století, která odmítla „velkou“ historii, založenou na rukopisných padělcích. Nechuť k velké mytologii zde tedy byla. Brechtovské divadlo a vidění světa jí ovšem dodalo zcela nové pádnosti a průraznosti. Metodou se stala ironizace banálního a skutečnost vyjevovaná přes banalitu a přímočarost loutkového divadla. To platí zejména pro Bergův výjev Snídaně na hradě Šlankensvaldě a různé verze opery Johannes doktor Faust.

Je-li tedy svět komorních oper Josefa Berga i světem české reflexe Brechta v hudebním divadle, platí pro tuto svéráznou odnož české opery jako motto Brechtovo pětiverší, které zřejmě Josef Berg nikdy nečetl, zato se jím ve své operní poetice důsledně řídil:

Höre beim Reden
Sag nicht zu oft, du hast recht, Lehrer!
Laß es den Schüler erkennen!
Strenge die Wahrheit nicht allzu sehr an:
Sie veträgt es nicht.
Höre beim Reden!

(B. Brecht: Gedichte, Band IX — Nachträge zu den Gedichten 1913-1947, Aufbau Verlag Berlin und Weimar 1969, s. 176).

Rukopisný překlad tohoto fragmentu od Ludvíka Kundery nebyl zařazen z důvodu fragmentárnosti do 6. svazku Brechtových Spisů (Básně).

Zní takto:

Naslouchej při mluvení

Učiteli, neříkej příliš často, že máš pravdu!

Dovol žákovi, aby to poznal sám!

Neštrapaciruj pravdu přespříliš:

nesnáší to.

Při mluvení naslouchej.

3. K TEXTU ODYSSEOVA NÁVRATU

V Odysseovi se projevuje především brechtovská demytizace. Její důležité momenty jsem v předchozím úseku doložil. Popíši nyní libreto a textovou rovinu opery, aby bylo možné přejít k hudebnímu rozboru.

Obdiv k mýtu a uchvácení eposem ještě přetrvávají v úvodu a závěru opery, i když se jim dostává nového ironického podtextu. Berg na přelomu 50. a 60. let pročetl a hudebně promýšlel mýty s rapsodickým akcentem, který ho vedl až někam k etnomuzikologii a ke snaze dobírat se „rudimentárních“ jader folklórní provenience.

Illiada ho tedy nejprve inspirovala k meditacím a rapsodickým tvarům,¹ demytizace vedla pak pochopitelně k ironizaci. Takový je stav komorní opery Odysseův návrat. Po předešlé, velmi krátké intrádě následuje kolektivní výstup všech 4 protagonistů (Odysseus, Penelopa, Pěvec, Otrokyně) v maskách. Exponovaný homérský text, ve skandované, dílem vážně míněné, dílem již parodované časomíře, je nahrazen Bergovým výkladem mýtu. Ten se podstatně liší od Homéra a je naopak prostoupen brechtovským viděním světa. Pripomíná Brechtova Lukulla, k němuž Josef Berg komponoval vynikající rozhlasovou hudbu.

Po odehrání ironizovaných komentářů a odsouzení Homérova Odyssea všichni čtyři protagonisté nasadí opět masky a homérovským parlandem operu končí. Po pasážích odhalujících mýtus a usvědčujících ho ze lži však nemůže toto homérovské parlando působit tak věrohodně jako na začátku. Je zpochybněno v samotném základě.

Vraťme se však k úvodní skandované recitaci v operě:

Plemeno barbarů, nevzdělaní!

Neznají moře, nesolí pokrmů solí

platna nic není jim sňa paží

jež neznají sladkou únavu z vraždy ...

Barbaři pro honbu vhodní!

Takto se otevírá opera evokací čítankové antiky. „Nevinnost“ barbarů

¹ 3 improvizace po přečtení Illiady.

a jejich jakási patriarchálnost ve srovnání s „civilizovanými“ ještě trochu patří do Bergových představ 50. let. Přetrvala zřejmě z Illiady, chápané však bez ironie a se smyslem pro rapsodičnost. Po homérovském úvodu se postavy čtyř protagonistů demaskují a představují. A zde již začíná Bergův výklad mýtu a končí Homér. Odysseus třikrát křičí své jméno, ale nikdo ze tří dalších protagonistů na to nereaguje. To odpovídá i původnímu názvu a záměru celé komorní opery — Neviditelný Odysseus. Královna Penelopa naváže na Odysseovo volání a vysvětlí, proč Odysseus nepřistál a nevrátil se:

...Odysseus! Odysseus! Nikdy ho nespátřím již v paláci po mém boku, nikdy se nevrátí k nám, v nešťastnou chvíli odplul na křivé lodi proto jen, aby zřely jej klaté zdi trojské... V nešťastnou odplul dobu.

K Odysseově ženě se připojuje Pěvec. Opakuje královniny argumenty. A nyní jakoby se ozvala „druhá“ Penelopa — ta z Homérova mýtu. Zpívá:

Lůžko tě čeká, kdy jen poručíš pane,
kdyby ti bohové dali konečně vrátit
se do domu tvého...

A opět „první“ Penelopa sledována imitačně Pěvcem opakuje, že se Odysseus nikdy nevrátí. Po pauze zasahuje do děje Odysseus. Třese jednotlivými postavami, pro které je neviditelný. Přesvědčuje je o tom, že se vrátil. Homér a Berg se spojují do kvalitativně nové situace:

Odysseus: Odysseus! Odysseus! Odysseus! Cožpak jste oslepli všichni? Vždyť jsem se živý zas vrátil a ženichy pobil. Dle jizvy dávné mne chůva poznala stará. Tajemstvím našeho lože's mou zkoušela pravost... Co ještě chceš? Či bohové vzali mi tělo, že skrze mne hledíte všichni?

Pěvec pak vysvětluje v bludném kruhu příčinu Odysseova válečnictví: ...neblahý zvyk žene je k válce... Odysseus dobývá města, zabíjí barbary, v duchu svého „historického poslání“ přináší civilizaci. Zde je Berg již velmi blízko Brechtovi a jeho Lukullovi nebo mnoha jiným dobyvatelům a zabijecům:

V průzoru lodi, jež zve se „zkrášlenou pamětí“,
vystane cizí nevyloupené město...

Civilizátor dobývá, barbaři hynou. Berg vyjádřil tuto situaci tanečně. Otrokně ustupuje a chrání své dítě před postupujícím Odysseem. Ten nakonec dítě usmrtí a otrokně se zmocňuje. Penelopa a Pěvec opakují:...

Kéž se náš pán Odysseus domů vrátí...

A Odysseus připomíná neustále své jméno:

Odysseus! Ty podivná, není snad ženy, které by olympští dali tak tvrdé a bezcitné srdce! Jiná by nevydržela vyhýbat se takto vlastnímu muži, jenž přetrpěv nezměrné strasti vrací se konečně po letech domů...

Odysseus se takto dožaduje vpuštění. Penelopa a Pěvec odpovídají v oktávovém zdvojení:

Vrátit se smí jen ten, kdo druhé navracel domů,
domova práv je ten, kdo druhých ctil domov...

A Penelopa a Pěvec soudí Odyssea:

... Však tys nečinil, ty jsi se nevrátil
v Ithaku rodnou, neuzříš nikdy břeh, háje tak známé...

Zde Bergova demytizace vrcholí: Odysseus vykřikuje své jméno a Penelopa s Pěvcem opakují: ... ty jsi se nevrátil... Odysseus byl odmítnut ve svém domově. Drama graduje Tancem porobených, jak Berg příznačně scénu nadepsal. Celý název je: ... Tanec porobených, skutečný tanec, naivně, zdrženlivě, stydlivě, žádný Orient... (partitura Josef Berg: Odysseův návrat, Editio Supraphon, Praha 1969, str. 46. dále jen partitura a strana).

Zabíječ si zahradil cestu domů svými oběťmi. Nemůže se nikdy vrátit, i když je fyzicky přítomen. Je neviditelný, mezi ním a jeho blízkými jsou stíny mrtvých obětí...

Berg zde ukončí demytizovanou podobu opery a vrátí se ke kaširované antice začátku. Postavy si nasazují opět masky, skandovanou časomírou unisono a v oktávovém zdvojení syrytmicky zpívají:

Co jsme vám hráli, byl komediantský žertík,
velký muž byl Odysseus, žena Penelopa. Z jatek
chodí umytí vážní mužové. Na kolena před ctnostným
rekem! Homéra poslyšte, pěvce, poví vám, jak končí
Odyssea!

To ovšem zní brechtovsky a současně cítíme značnou dávku aktualizace. Odysseus-Zabíječ se blíží těm zabíječům, jejichž nimbus Brechta a potažmo i Berga nejvíce zneklidňoval — Zabíječů poslední světové války.

Závěr pak probíhá v parodickém duchu kaširované antiky. Cituje se Odyssea, hlavního hrdinu očekávají nové úkoly, bude dobývat a pokorovat další města a národy. Čeká jej ... práce nezměrná, trudná, musí se však posílit:

... nyní však, ženo má, na lože pojďme
spánkem se posílit...

Penelopa napodobuje slavičí klokot a trylkováním vítá svého pána:

... lůžko tě čeká, kdy jen poručíš, pane ...

Odysseova cesta povede dál. Osoby odcházejí ze scény a Pěvec uzavírá mýtus:

... Tak pravil věstec ...

Bergovo libreto probíhá ve třech na sebe navazujících rovinách: první je rovina parodované antiky s afektovanou recitací Homéra a časomíry, ve druhé rovině probíhá odhalení mýtu, jeho negace a kritika a závěrečná rovina spojuje obě polohy do syntézy. Mytické a opakující se je vztaženo k dnešku a jeho konkrétní podobě. Je otázka, zda tato aktualizace, která vedla režiséry k jednoznačně soudobým výkladům, není zavádějící a nepůsobí částečně proti vyznění demytizace. Ta má zřejmě co největší platnost ve spojení s mýtem tím, že jej jinak a nově interpretuje?!

4. HUDBA ODYSSEOVA NÁVRATU

Operu otevírá předehra sólových houslí a trubky. Intráda probíhá in A, 2. 3. a 7. tón aiolského modu jsou flexibilní — použitý materiál tedy vyjadřuje schéma:

hes cis gis
a h c d e f g a

Kvartsekundová melodika sice přibližuje intrádu k janáčkovské melodice, ale setkání to může být veskrze nahodilé, i když Berg k Janáčkovi zřejmě nejhloběji a nejpoučeněji přilnul z představitelů své generace. Řeším tuto otázku v samostatné části této knihy, protože se týká podstaty skladatelovy umělecké metody i dalších osudů Janáčkova přínosu u představitelů generace narozené od 20. do 30. let 20. století.

Modus nebo jeho výsek s různými flexemi jsou právě dědictvím janáčkovského melodického myšlení. Místo diatonické řady, modu nebo jejich částí nastoupí od konce 50. let série, ale flexibilita jejich některých zvláště citlivých míst zůstává zachována. Celou situaci lze posoudit z ukázky:

Violino I.

Tromba in Do

Viol.

Trba

T. picc.

pp *f* *fp*

mf

bacch. di legno

Viol.

Trba

T. picc.

mf

Užití houslí evokuje Stravinského Příběh vojáka stejně jako tritónový skok a záměna centra A centrem Es připomíná Bergovo studium Bartóka na konci 50. let. Intráda se mění na pochod — nástup protagonistů v maskách. Na rampě recitují stylizovanou skandovanou časomíru:

a vstanou v řadě na „rampě.“

Otrokyně

Odysseus

Penelopa

Pěvec

f *3*

f *3*

f *3*

f *3*

Plemeno bar-ba-rů ne-vzdě-la-ní!

Plemeno bar-ba-rů ne-vzdě-la-ní!

Plemeno bar-ba-rů ne-vzdě-la-ní!

Plemeno bar-ba-rů ne-vzdě-la-ní!

Akordická prodleva klavíru v krajních polohách spojuje tercový a kvartový materiál. Návrat skandované recitace a melodicky přednášené recitace je signálem k návratům fanfár houslí a trubky. Novým prvkem jsou šestnáctinové sextoly klesajících intervalových struktur.

Jednak zde Berg evokuje antickou klesavost melodiky, jednak je zřejmá inspirace dvouintervalovými mody pod vlivem Bartóka a snad i Messiaena.

Zde jsou čtyři nejtypičtější modální struktury klavírního doprovodu:

- a) — 5 — 1 — 5 — 1 — 5
 b) — 4 — 1 — 4 — 1 — 5
 c) — 5 — 1 — 5 — 1 — 5 (transpozice modu a/ o půltón výše)
 d) — 6 — 1 — 5 — 1 — 5

Berg vědomě odděluje vokální a instrumentální myšlení. Pro instrumentální jsou typické sestupné modální řetězce ze 2 nebo 3 intervalů (vždy jeden úzký a jeden širší — obvykle sekunda, kvarta nebo tritonus), zatímco vokální používá mnohem jednoduššího a ambitově užšího materiálu s převahou sekund. Přitom obě oblasti — instrumentální i vokální — vzájemně korespondují a vokální vznikla zjednodušením instrumentální a jejím přenesením a vztážením k rovině textu. Aspoň tak se zdá, zjistíme-li analýzou důsledně konstruktivní charakter celé delší plochy.

Shrňme však úvod k operě v podobě jednoduchého schématu, které ukáže tektonické detaily a umožní neztratit ze zřetele i tektonický celek:

	1	2	3
Předehra		pochod protagonistů na rampu (přechod od předehry k akci)	Skandovaná recitace
	4	5	6
	Zpívaná recitace doprovod tří různých instrumentálních typů faktury a) housle, trubka b) piano c) bicí	pochod protagonistů -pokračování-navázání	Skandovaná recitace
	7	8	
	Zpívaná recitace doprovod tří různých instrumentálních faktur a) housle a trubka b) piano - nový materiál - modální řetězce c) bicí	Coda - protagonisté se představují G. P.	

Podstatnou částí opery je scéna Penelopy. Tvoří ji zpěv Penelopy a do něj vložený imitační dvojzpěv Penelopa — Pěvec (partitura, s. 16-25). Sestupné modální řetězce, utvořené ze dvou nebo tří intervalů v klavíru a zvonkové hře, doprovázejí zpěv Penelopy. Uvádím pro zajímavost přehled klesajících řetězců vždy v numerickém přepisu intervalů, které čtenář již ze srovnání s notací ukázek dešifroval (0 = prima, 1 = malá sekunda, 2 = velká sekunda atd., — znamená klesající interval, zatímco interval bez znaménka je automatický stoupající a mohl by být ozna-

čován +). U každého řetězce je poznamenán počet výskytů, řetězce vyskytující se v textu jen jednou považují za přechodné typy a označují je jako most výpůjčkou z dodekafonické terminologie. A konečně je u řetězce v notách zapsán konkrétní tvar:

- 5-1-4-1-5		6 x
- 4-1-1-1-5		6 x
-1-5-5-5-1		10 x
-1-5-5-5+7		1 x (most)
- 4-1-4-1-1		8 x
-1-3-1-1-5		7 x
- 4-1-4-1-1		6 x
- 4-2-1-6-1		1 x (most)
- 6-2-1-6-1		4 x
-1-7-1-7-2		3 x
-1-7-2-5-2		1 x
-1-5-3-5-2		2 x

Proti instrumentální melodice je vokální melodika zjednodušeným derivátem ze sekund. Má rovněž klesavý charakter, jak ukazuje následující intervalové schéma zpěvu Penelopy:

Text: Odysseus — 1 — 2
 Odysseus — 2 — 1
 Nikdy ho nespátřím 5 1 2 — 3 — 2 — 2 — 1 — 6
 již v paláci po svém boku — 1 2 — 1 2 1 — 1 2
 nikdy se nevrátí k nám 1 7 — 1 2 — 1 — 11 1

Hlavním melodickým jádrem zpěvu Penelopy je sestupný molový pentachord:



Ten je opět intervalově obměňován ve smyslu flexe, kterou chápeme v duchu termínu Jaroslava Volka flexibilní diatonika, použitým a objasněným zejména ve studii Modalita a flexibilní diatonika u Janáčka a Bartóka (J. Volek: Struktura a osobitosti hudby, Panton, Praha 1988).

Zhuštění přináší imitační dvojzpěv Penelopy a Pěvce navazující na výchozí sestupný molový pentachord a upravující jej v duchu této flexe:

Př. Penelopa + Pěvec

⑩ $\text{♩} = \text{♩}$ precedente

ff Penelopa *G.P.*
 Ni - kdy se ne - vrá - tí O - dysse - us!

ff Pěvec
 Ni - kdy se ne - vrá - tí O - dysse - us!

$\text{♩} = \text{♩}$ precedente *G.P.*
 Viol.

ff Trba

ff Cl. basso

$\text{♩} = \text{♩}$ precedente *ff* *G.P.*
 Piano

Penelopa 12) G.P.
Ni - kdy se ne - vrá - tí O - dysse - us!

Pěvec
Ni - kdy se ne - vrá - tí O - dysse - us!

Viol. G.P.

Trba

Cl. basso

Piano G.P.

8

Scéna Penelopy je jednou z klíčových scén opery. Je v ní vyjeven základní rozpor díla — nemožnost návratu Odyssea, jeho neviditelnost. Distanční sekunda je základním vokálním intervalem, sestupnost melo-melodiky vokálních i instrumentálních partií koresponduje s antikou zá-měru.

Proti Penelopě Odysseus argumentuje melodramem, kdy je slovo zesilováno akordy. Pro další část opery Berg sám použil označení Tanec porobených, které jsme uvedli již v rozboru textu libreta. Nejlépe vysvit-ne tektonická logika díla opět ze schématu kontrastních úseků celého oddílu označeného jako Tanec porobených:

1
 Tanec Otrokyňě — Odysseus mění pózy a pronásleduje dítě Otrokyňě (7 taktů)

2
 Pokračování předešlého za zpěvu Penelopy, během kterého Odysseus usmrtí dítě a zmocní se Otrokyňě (42 taktů)

3
 Dvojpěv Penelopy a Pěvce (6 taktů)

4
 Odysseus — melodram — prosby o přijetí (5 taktů)

5
 Pokračování Dvojpěvu Penelopy a Pěvce (8 taktů)

6
 Odysseus — melodram — prosby o přijetí (4 taktů)

Penelopa a Pěvec odmítají návrat
 ... Vrátit se smí jen ten ...
 Odysseus vstupuje do děje výkřiky
 (10 taktů)

Pokračující dvojzpěv Penelopy
 a Pěvce — odmítnutí Odysseova
 návratu (22 taktů)

Tanec porobených se zpěvem
 Penelopy a Pěvce (69 taktů)

Setrvalost klesající vokální linie Penelopy a Pěvce je evidentní — vytváří jednotu atmosféry, zatímco proměnlivý je instrumentální doprovod. Dokládá to i následující ukázka, kde je zachován klesající pentachord rozšířený a obohacenými flexemi. Proti němu se zvedá sekundová melodika klavíru, bicích, trubky a basklarinetu, vytvářejících komplementární šestnáctinový rytmus, barevně rozdělený do dvou bloků (trubka, basklarinet a klavír a bici), zatímco housle sledují vokální linii Pěvce a Penelopy:

The musical score consists of the following parts:

- Penelopa:** Vocal line in G major, featuring a descending pentachord (G4, F#4, E4, D4, C4) with a *cresc.* marking.
- Víol.:** Violin part, mirroring the vocal line with a descending pentachord.
- Trba:** Trumpet part, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cl. baso:** Clarinet Bassoon part, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Piano:** Piano part, playing a complex rhythmic pattern with a *cresc.* marking.
- Bongo:** Bongo part, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a *cresc.* marking.

The lyrics for the vocal parts are: "se - us - na - vrá".

Penelopa *f* *ti* *ff* *Kéz* *se*

Viol. *ff*

Trba *f*

Cl. basso *f*

Piano *f*

T. picc. *f*

Bongo *f*

24

Penelopa *ff* *nás* *pán* *o*

Pěvec *Kéz* *se* *nás* *pán*

Viol.

Trba

Cl. basso

Piano

T. picc.

Bongo

Penelopa *dys - se - us do*

Pěvec *o - dys - se - us*

Viol.

Trba

Cl. basso

Piano

T. picc.

Bongo

Ozvěnové imitace ad minimam gradují moralitu. Nejprve je ovšem ve skandované recitaci vyslovena maxima o možnosti návratu:

Penelopa *Vrá-tit se smí jen ten kdo druhé navracel domů domova práv je ten kdo*

Pěvec *Vrá-tit se smí jen ten kdo druhé navracel domů domova práv je ten kdo*

Viol.

Trba

Cl. basso

Piano

f $\text{♩} = 128$ $\text{♩} = 96$

Odysseus
O-dys-se-us!

Penelopa
druhých cíl do mov. že-nu a dě-ti smí polaskat ten kdo

Pěvec
druhých cíl do mov. že-nu a dě-ti smí polaskat ten kdo

Viol.

Trba

Cl. basso

Piano

A bezprostředně po ní již následují ozvěnové imitované výčitky Jaks mohl protínat bělostná hrdla . . . :

Penelopa

Pěvec
fz
arco Li - bez - ný k že - ně a

Viol.

Trba

Cl. basso

Piano
f
tre corde

Penelopa
dě - tí jichž mat - ky mu - žům jak med - vě - dům

Pěvec
dě - tí jichž mat - ky mu - žům jak med - vě - dům

Viol.

Trba

Cl. basso

Piano

Zde opera vrcholí jak hudebně montáží všech použitých prostředků do tvaru jakési těsný, tak i dramaticky a filozoficky vyslovením morality. Celá scéna je uzavřena tanečně.

A dohra vrací děj ke světu lehce parodované antiky. Ironizace zachraňuje rigoróznost morality. Postavy si nasazují znovu masky, vstupují do čítankové roviny se skandovaným sekundovým zpěvem o tom, že předvedený děj byl jen komediantský žertík. Nimbus antických hrdinů bude zachován, velký muž byl Odysseus, žena Penelopa... Do úst Pěvce je vložen závěr morality. Odysseus vlastně promlouvá ústy Pěvce o další nezměrné, trudné práci, která ho čeká — totiž o výbojích, bitvách, dobývání a dalším vraždění... Ironický podtext má také trylek Penelopy. Milostné klokotání podkresluje celou scénu a dává jí komický ráz. Pěvec dvěma charakteristickými intervaly sděluje budoucnost mýtu — klesající kvartou a stoupající malou sextou. Spojení obou prvků — milostného klokotání a prognózy dalšího života Odyssea tvoří náplň této vlastní cody díla:

Penelopa

Pěvec

Viol.

Trba

Cl. basso

Piano

С ппи

f

f *p* *f* *p*

mp

mp

mp

mp

f

pojd' - me

Penelopa

Pěvec

Viol.

Trba

Cl. basso

Piano

p

p *f* *p* *mf* *p* *f* *p*

p

Spán - kem se po-si - lit

Pěvec *f* Lůž-ko tě če-ká kdy jen po-ru-číš pa - ne. *f* Šírým zas půjdu světem

Viol. *mf*

Trba *mf*

Cl.basso *mf*

Piano *mf*

Bongas *f*

Pěvec děl vě-štec v pravici ne-sa ve-slo bez kon-ce pů - jdu

Viol.

Trba

Cl.basso

Piano

Bongas *bacch.di feltro*

Melodika opery

Shrneme-li výsledky analýzy, je zjevné, že Berg prováděl přísný intervalový výběr a předem stanovil klesající ráz vokální melodiky, která je jakoby zjednodušeným derivátem instrumentální melodiky. Ukázali jsme si typy jednotlivých modálně koncipovaných dvou nebo tříintervalových jader, užívaných jako řetězce. Vokální melodika důsledně respektuje požadavek srozumitelnosti slova, který je dominantní. Jednoduchý sekundový reliéf a působivá ozvěnová imitace pomáhají stupňovat napětí. Proti tomuto vlastně jedinému vokálnímu prvku Penelopy a Pěvce stojí „jen“ melodram Odysea a taneční kreace Otrokyň. A přece je tato dispozice smysluplná a dramaticky velmi přesvědčivá. Strídmost prostředků umocňuje vyznění díla.

Rytmika opery

Berg v době, která se výrazně odkláněla od symetrie k asymetrii a rytmickému chaosu, (ať již vznikal skládáním stále komplikovanějších struktur nebo byl vytyčen jako opuštění dosavadních rytmických konvencí a jejich nahrazení náhodností rytmických procesů) sáhl překvapivě k tradiční faktuře avantgardy 20. a 30. let. Jeho komorní ansámbl sice nepodléhá nějakému rytmickému klišé, ale současně je na svou dobu až nápadně tradiční. Doba směřuje přes punktuální trakci k atomizovaným strukturám uvolněných rytmů a barev, které tvoří v průběhu 60. let až iracionální tříšť. Nic takového neplatí pro Berga. U něj převládají pochody a jen lehce z pravidelné pulsace odchylená rytmizace. Zdánlivě tradiční podoba slouží především záměru a ideové koncepci díla. A tak v době prvních náběhů české hudby k serialismu píše skladatel hudbu pevných rytmických kontur, ale bez novoklasické poplatnosti stereotypu ubíhající faktury.

Zvuková barva

Pro tento lehrstück (stále více mě známý Brechtův termín v souvislosti s rozbořením Bergova díla napadá) je volen malý komorní orchestr, předem rozvrstvený do bloků, které budou kontrastovat s vokální linií, popřípadě ji zesilovat. Ansámbl tvoří housle, basklarinet, trubka, klavír a bicí nástroje. Zvuk je rozvrstven často do blokové faktury. Nástroje hrají tradičním způsobem a zcela chybí jakékoliv vlivy tehdy nastupujícího aleatorního a témbrového hudebního myšlení. Zdvojování nástrojů je jen výjimečné — např. klavír a zvonková hra, aby vznikl mixturový blok.

Tektonika

Základní tektonický obrys je dán charakterem pódiové produkce. Ten lze vyjádřit schematicky takto: nejprve tradiční mytologie traktovaná čítankovým způsobem, poté demytizace a Bergův soudobý výklad a závěrem opět návrat k čítankově pojaté mytologii. Tato pojatá tektonická koncepce jakési písňové formy je rozdělena do řady mikrotektonických útvarů, jež jsou dobře srovnatelné s čísly ve starší opeře nebo v operetě. Zcela jiná je však práce s motivickými jádry. Jejich relativně malý počet je vyvozen s předem voleného materiálu a celek je podřízen jednotě, která připomíná monotematickou koncepci.

ZÁVĚREM

Komorní opera *Odysseův návrat* je návratem k operním miniaturám, jak je docenila 20. a 30. léta 20. století. I když starší opera znala útvar *intermezza*, vzešel hlavní impuls z operních miniatur *avantgardy* 20. a 30. let. Berg přichází s tímto podnětem z literární roviny a zdá se, že větší inspirací než hudební vzory tzv. *avantgardy* nebo dokonce *Nové hudby* 50. a 60. let pro něj znamenaly *brechtovské lehrstücky*. Proto *Odysseův návrat* působí na první pohled mnohem tradičněji a bývá — neprávem — přiřazován k ohlasům *meziválečné avantgardy* v podmínkách 60. let.

Přesto je divadelní a hudební poetika první ze série komorních oper a pódiových produkcí mnohem aktuálnější a *avantgardnější*, než se soudilo. Opera byla doceňována především divadelníky, kteří rozpoznali tvarovou novost a *avantgardnost lehrstücku* lépe než hudebníci. Do první komorní opery již vstupuje s přetvořeným světem *brechtovské poetiky* i Bergovi nejvlastnější ironizace banálního, která se stane druhým a stále významnějším pólem jeho tvorby. Vždy tam, kde ji skladatel opustí, nastává nebezpečí *schematismu* a *patosu lehrstücku*, který přestává fungovat v momentě ztráty *sebeironizace*. Naštěstí to byla jedna z nejčastějších posedlostí Josefa Berga a vzdával se jí jen výjimečně. V těch případech, kdy to nastalo, se musel bránit *schematismu* a *černobílému vidění světa*. Velikou záchranou před touto koncepcí byla právě náklonnost k vyhledávání banality a ironizování zdánlivě trvalých hodnot jejím křivým zrcadlem.