

THÉÂTRE MUSICAL

DIVADLO
POUTANÉ
HUDBOU

JIŘÍ ADÁMEK



Tato publikace vznikla v rámci institucionální podpory MŠMT určené na dlouhodobý koncepční rozvoj AMU.

Rukopis recenzoval Karel Král

© Jiří Adámek, 2010

© Akademie múzických umění v Praze, 2010

Photography © Archives du Grand Théâtre de Genève

© Památník národního písemnictví

Cover & Typo © Václav Sokol

ISBN 978-80-7331-191-9

Tato práce vychází z disertace obhájené na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU v roce 2009. Školitelem byl doc. MgA. Karel Makonj, oponenty prof. Josef Kovalčuk a MgA. Michal Rataj, Ph.D.

Děkuji všem, kdo mi pomohli radou či skutkem, jmenovitě a podle abecedy:

MgA. Ondřej Adámek, MgA. Michal Čunderle, Ph.D., PhDr. Jaromír Kazda, prof. Mgr. Miloslav Klíma, Karel Král, Mgr. Martina Musilová, Ph.D., doc. PhDr. Jana Pilátová, MgA. Michal Rataj, Ph.D., PhDr. Jan Roubal, Ph.D., prof. Boživoj Srba, DrSc., Mgr. Jakub Škorpil, Kateřina Veselá, prof. Ivan Vyskočil

Veškeré citace, názvy a údaje z angličtiny, francouzštiny, němčiny a polštiny přeložil autor, není-li uvedeno jinak.

OBSAH

Forvrt / 9

Úvod: **Mezi teorií a praxí** / 11

Část první:
**TŘI REPREZENTANTI DIVADLA
TYPU *THÉÂTRE MUSICAL***

Nová divadelní kategorie? / 21

Georges Aperghis a princip rozpojení / 26

Nový obsah pojmu *théâtre musical* / 27

Hudebně-divadelní laboratoř / 30

Práce s textem / 32

Strukturování bez začátku a konce / 38

Princip rozpojení / 40

Zvuk – hlas – tělo / 43

Osobní partitury / 44

Člověk-stroj / 48

Heiner Goebbels a instrumentální herectví / 51

Sociolog a rocker / 53

Rocková inspirace: hudba živelná a kolektivní / 56

Učitel Eisler: hudba jako politikum / 60

Text jako krajina / 62

Autonomie scénických prvků / 66

Dva příklady Goebbelsova (ne)herce / 68

Instrumentální divadlo / 72

Christoph Marthaler a umění redukce	/ 76
Od undergroundu k oficiálnímu divadlu	/ 77
Tematická východiska	/ 81
Prostorové řešení	/ 84
Hudební kompozice a fenomén opakování	/ 86
Mnohvrstevnatost hudební složky	/ 88
Čas jako téma i prostředek	/ 90
Herectví autentické...	/ 93
...a herectví artistní	/ 97
Choralita	/ 99
Staromilský experimentátor	/ 101
Základní rysy <i>théâtre musical</i>	/ 103
Tři vyhraněné osobnosti	/ 103
Zákonitosti hudebně-divadelní kompozice	/ 104
Řemeslo a improvizace	/ 106
<i>Théâtre musical</i> a postmoderní doba	/ 108

Část druhá:

Z ODKAZU EMILA FRANTIŠKA BURIANA

Cesta k odkazu E. F. Buriana / 113

Voice-band / 114

 Kořeny a východiska / 116

 Mezi tradicí a avantgardou / 120

 Vývoj *Voice-bandových* večerů / 122

 Charakter *Voice-bandového* představení / 126

Voice-band a text / 127

 Zvukovost *Voice-bandu* / 129

 Groteska a parodie / 132

 Divadelní využití *Voice-bandu* / 135

Voice-band a současnost / 139

Poznámky k hudebnímu aspektu herectví / 141

Otázka hereckého prožitku / 142

Od intonace k hereckému výrazu / 144

Herec v celkové kompozici / 148

Společenské typy a masky / 153

Tělo v prostoru / 156

Burian pořád současný a již minulý / 159

Dodatek:

NA ZÁKLADĚ OSOBNÍCH ZKUŠENOSTÍ

(Autorský projekt Tiká tiká politika) / 163

Charakteristické rysy hudebně-divadelního herectví / 163

Osvobozování divadla skrze hudbu / 167

Jiří Adámek: Tiká tiká politika / 171

Použitá literatura a prameny / 192

Summary / 202

Jmenný rejstřík / 204

Držíte v ruce knihu o zvláštním typu soudobé divadelní tvorby, o divadle, jak více než výstižně říká její titul, poutaném hudbou. Dalo by se říci, že také prorůstaném, pronikaném, prozařovaném, ..., rozpoutávaném hudbou! Kniha přehledně, čtivě a zároveň věcně informuje o všem potřebném – byli byste blázni, kdybyste četli předehtu. Vida, jaký pěkný překlep! Autor knihy, divadelník Jiří Adámek, mne totiž požádal o *předmluvu* zřejmě proto, že jsem hudebník, skladatel.

Adámek ve své vlastní tvorbě, se kterou se setkáte na konci knihy, zachází – autorsky i režijně – především se slovem mluveným (šeptaným, křičeným, tvarovaným na nespočet způsobů). A zároveň, jak záhy okusíte, dokáže doslova kouzlit i slovem psaným. Jeho text mě vtáhl do dobrodružství poznávání natolik, že jsem zapomněl, jak nudné činnosti se dopouštím (četba odborných textů obvykle uspává, že). Ale, a to je to nejzvláštnější na jeho tvorbě, dokáže nepozorovaně z recitovaného slova udělat hudbu. To, co teď říkám, promiňte: píši (už se do toho zamotávám), zní tak nevěrohodně (spíše znamená, ne?), že se raději pokusím to postihnout obrazně, veršem. Líčím (podívejme, jak se nám divadlo navezlo do jazyka!), líčím Adámkovy inscenace *Tíká tiká politika, Evropané a Teritorium*.

Slova, slova, slova
slovo za slovem, slovo do slova, slovo přes slovo

hvězdokupy ze slov

totéž s mimikou, totéž s gesty
ale hlavní jsou hlasy:

slova štěkaná, slova vrhaná, slova tahaná
slova trhaná, slova hltaná, slova žvýkaná
slova polykaná, slova kňučená, slova vytá
(je to psina)

slova štouravá, slova štouchavá, slova štípavá
(do politiky)
slova vtrhující, slova vlamující, slova vzlínající
(do reality)

slovní vlnolamy

totéž s mimikou, totéž s gesty
taky světla, kroky, těla
ale hlavní jsou hlasy:

slova tikají, slova stékají
slova prchají, slova drnčí
slova se hrnou, slova se valí
slovo stůůůj (zní akord!)
slova pádí, slova sviští
slova pukají, slova se tříští
slova se sypou, slova se práší

slovo tichne
slovo mlkne

slovo voní

A komu nevoní amatérská hudebnická poezie (jen blázen by četl předkapelu), ten dostane k tématu historku: Počátkem 80. let jsem v semináři kompozice na AMU předváděl svou skladbu, studentskou práci. Vládlo tam pravidlo, že adept musí své dílo přehrát na klavíru. Byl jsem mizerný pianista, měl jsem trému a skladba byla ze samých efektů na pianě nehratelných, jako je *crescendo* rozvířeného činelu. Připravil jsem si dlouhý slovní úvod, chtěl jsem nehratelné vysvětlit, pojmenovat, nahradit slovy. Jeden z profesorů mě utnul výkřikem: „Hudba se nekecá, hudba se hraje!“

Mám radost, že dnes vydavatelství téže AMU publikuje polemickou odpověď: „Hudba se kecá!“ Divadlo hraje nástroje, světlo mluví, rekvizita zpívá, kroky bubnují... Přečtěte si o tom od Adámka.

Martin Smolka

ÚVOD: MEZI TEORIÍ A PRAXÍ

V průběhu několika měsíců roku 2003 jsem shodou okolností prošel vícero zkušenostmi, které měly být pro moje budoucí směřování zcela zásadní. Režíroval jsem inscenované čtení her dvojice rakouských básníků – Ernsta Jandla a Friederike Mayröcker. Jejich texty se podobají libretům či podivným hlasovým partiturám. Ve stejné době jsem vytvořil site-specific performanci *Lati-mérie*, jejíž dominantní složkou se stal zvuk. A červenec jsem strávil na divadelní stáži na Korsice, kde jsem se přihlásil do ateliéru hudebníka Jeana-Christoha Feldhandlera.

Z her Jandla a Mayröcker mě nejvíce poznamenalo původně rozhlasové *Rozštěpení*, jež autoři charakterizují jako „*ne-náboženskou mysterijní hru realizovanou prostředky konkrétní poezie*“.¹ V *Rozštěpení* dochází k dokonalému propojení formy a tématu. Myšlenkový koncept je založený na kontrastech: temnota a jas, hlubiny a výšiny, noc a den. Zároveň si autor rafinovaně pohrává se slovy, která jsou si blízka znělostí a protikladná významem: Ich – nicht – Licht – Nacht². A do třetice se jedná o takřka hudební kompozici hlasů (mužský hlas, představující ústřední lidské ego, se proplétá s ostatními hlasy a sbory) umístěnou ve zvukovém prostoru za pomoci čtveřice reproduktorů.

V textu jsou matematicky přesné instrukce k dynamice, délce pauz, intonacím apod. Ve chvíli, kdy jsme s herci partituru dekódovali a důsledně realizovali, filozofický obsah se už vyjevil takřka sám o sobě. Důležité bylo, že hudebně přesné údaje zbavovaly herce tradičních psychologických klišé. Nebo ještě lépe, herci se cítili v principiálně odlišném procesu tvorby, než jsou zvyklí.

1 JANDL, Ernst; MAYRÖCKER, Friederike. Rozštěpení. Překlad Barbora Klípková, Martina Musilová a Jiří Adámek. In JANDL, Ernst; MAYRÖCKER, Friederike. *Experimentální hry*. Praha : Fra, 2005, s. 71.

2 Česky já – ne – světlo – noc. Při překládání jsme byli nuceni hledat analogické slovní hříčky: já – jas, nic – noc a podobně.

U jiného typu divadla by měli zahrát kupříkladu úzkost – zde bylo jejich úkolem vyslovit dané slovo vysokým hlasem, na jednom tónu, v pomalém tempu, se zřetelným oddělením každé slabiky. Že se jedná třeba o vyjádření úzkosti, to se samotní aktéři dozvídali často zpětně, až díky výslednému zvuku všech hlasů dohromady. Pětice tedy, usazena u mikrofonů, komponovala společně obraz jediné lidské duše. Nikdo nevytvářel ucelenou postavu, všichni dohromady museli fungovat jako navzájem dokonale sladěné „nástroje“. Setkání s Jandlovými hrami pro mě znamenalo nový, neobyčejně blízký způsob, jak vést herce k výsostně stylizovanému a disciplinovanému výrazu: skrze zvukovost jejich projevu. *Rozštěpení* mi zároveň vyznačilo cestu k zájmu o jazyk a řeč jako takové, o jejich zkoumání a dekonstrukci.

Z úplně jiné strany jsem na nutnost prokomponovávat hlasy a zvuky narazil při projektu *Latimérie*, realizovaném v bývalé kanalizační čistírně v pražské Bubenči. V tamním podzemí se skrývá prostor s vysokým klenutím a obrovskou nádrží, dosud plnou vody. Zbytky bývalého vybavení, jako konstrukce nad vodou či několik zbylých vozíků na kusu kolejnic, přímo vybízejí k využití. Při zkoušení jsme čelili zásadní obtíži: extrémně dlouhému echu, které akusticky zvýrazňovalo každý sebemenší pohyb a znemožňovalo souvislou mluvu. Museli jsme tedy vycházet z neartikulovaných hlasových projevů a z hluků způsobených přítomnými objekty: šustěním kostýmů, vodou kapající z patnáctimetrové výšky, bušením do kovového můstku, nárazem vozíků apod. V závěrečném obraze jsme dokonce vytvořili jakousi aleatorickou hudební skladbu. Vysoko nad vodou stála nasvícená Paní (Zita Morávková) a improvizovaně zpívala táhlou melodií. K ní se vztahovaly anonymní šedé postavy, snažící se vyšplhat po konstrukci nahoru. Pokaždé když se její melodie zastavila na jednom tónu, ostatní znehybněli a doplnili sólový hlas o obyčejný durový kvintakord; po chvíli umkli a zpěv se rozvinul dále.

Skladatel a perkusionista Jean-Christophe Feldhandler³ během třínedělního letního soustředění vytvořil s dvanácti

³ V roce 2004 přijal pozvání a udělal workshop na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU.

účastníky, jakýmsi mluveným sborem, krátké představení *Slova ticha*. Jako základ použil poému *Kouzelník Zéno Bianua*. Vybral z ní několik klíčových slov a kratičkých úryvků. Některé části sám zhudebnil, přesněji řečeno zrytmizoval, cestu k jiným jsme hledali pomocí neobyčejně koncentrovaných hlasových improvizací. Výsledkem byla forma na pomezí rytmických voicebandů a sprechgesangu, tj. melodizované mluvy na hranici zpěvu. Některé pasáže byly precizně nacvičené, jiné poloimprovizované. Asi nejzajímavější byl výstup, ve kterém do podivného, disharmonického shluku hlasů zazněla náhle z reproduktorů Bachova fuga, sama o sobě průzračně čistá.

Feldhandler většinou pracoval způsobem, který jsem sám pro sebe nazval „hraněním“. Tím myslím oscilaci na hraně mezi řádem a chaosem, strukturou a improvizací, vycizelovanou formou a náhodou, zvukomalebností a disonancí. Posлуhač či divák je neustále v očekávání katarze, způsobené vítězstvím uspokojivě líbivých tónů, ke které ve skutečnosti nikdy nedojde. Inspirativní bylo také zvláštní napětí mezi technickou precizností projevu a lidskou autenticitou. Herec, uvězněný v hudební formě, vyvolává dojem prapodivného klauna, vrženého do absurdního univerza se zvláštními zákonitostmi.

Od Feldhandlera jsem se také dozvěděl o fenoménu *théâtre musical* – scénických kompozic strukturovaných podobně jako hudební skladba a přitom spadajících zjevně do oblasti divadla. Jejich hlavní tvůrci bývají hudební skladatelé, kteří přejímají i funkci režisérů, někdy také autorů textu.

Způsobů, jakými se mohou hudba s divadlem potkat, je mnoho – od scénické hudby po muzikál, od teatralizovaného koncertu po operu. Cílem *théâtre musical* je ale postavit obě složky zcela na roveň a dosáhnout jejich principiálního prolnutí. Jde o propojení hudební péče o výsledný zvuk či řemeslné virtuozity s divadelní komplexností – k inscenaci patří vše od svícení po kostýmy, od myšlenky, artikulované skrze text či akci herců, po prostorové uspořádání – a v neposlední řadě s tělesností.

Svým hudebně-divadelním zkoumáním vyvolává *théâtre musical* mimo jiné otázky po podstatě obou oblastí umění, zkoumá a narušuje zavedené konvence. Musí být divadlo nutně

dramatické, musí obsahovat dialogy, smysluplný text? Musí se ve skladbě zpívat či hrát na nástroje? Co když přijde divák do divadla a překvapí jej tam instrumentalisté zabraní do not? Co když se dirigent obrátí do publika a začne mluvit?

Takový přístup ke konvencím daného druhu umění naznačuje souvislost s konceptualismem ve výtvarném umění. Jako jeho klasický příklad se často udává *Jedna a tři židle* Josepha Kosutha (1945): u zdi stojí obyčejná židle, vedle ní je na stěně z jedné strany upevněná její fotografie v měřítku 1:1 a z druhé strany heslo „židle“ z výkladového slovníku. Smyslem takové instalace je především dezautomatizace lidského vnímání a myšlení. Konceptuální tvorba nespočívá nutně v řemeslně náročné operaci, ale především v provokativním aktu, nasměrovaném k divákovi. Dokonce i návštěva výstavy ztrácí díky podivnému charakteru exponátů na samozřejmosti.

Jeden z nejvýznamnějších předchůdců konceptualismu je Marcel Duchamp (vystavoval kupříkladu obráceně zavěšenou záchodovou mušli pod názvem *Fontána*). Přátelil se mimochodem s Johnem Cagem. Americký skladatel Cage, který využíval možnosti improvizace či princip náhody, měl se svým provokativním přístupem, nezatěžkaným mnohasetletou tradicí, na rozvoj evropského experimentálního hudebního divadla zásadní vliv.

Na konceptuálním umění je ve vztahu k *théâtre musical* nejpodstatnější fakt, že se umělec nesnaží divácký či posluchačský zážitek jednoznačně předurčit. Dokonce i abstraktní malba svým barevným řešením, tvary a více či méně zřetelnými tahy štětce určuje nějakou náladu, nějaký základní dojem. Pokud ale umělec dá vedle sebe židli a její fotografii, vůbec nerozhoduje o tom, co se bude v divákově hlavě odehrávat. Každý vnímá dílo jinak, napadají ho jiné myšlenky, prožívá jiné emoce, má jiné asociace.

I v hudbě existují od šedesátých, sedmdesátých let tendence k tomu, experimentovat s posluchačovým vnímáním. Všeobecně známá je minimalistická hudba, ve které dochází k nenápadnému variování jednoduchého motivu v rámci časově rozsáhlých děl. Ta ale směřuje trochu jinam, k vytržení z reality, někdy až do transu. (Philip Glass, Steve Reich i John Adams mají ovšem každý jiným způsobem k divadlu blízko.) Konceptualismu blízké

projekty tvořili skladatelé jako Karlheinz Stockhausen či György Ligeti, Maďar žijící dlouhá léta v exilu v Rakousku. Ten kupříkladu spojil konceptualismus s minimalismem v *Symfonii pro 100 metronomů*: v průběhu dvaceti minut sledujeme, jak ohromující rachot stovky přístrojů slábne a rytmicky se zjednodušuje díky tomu, že metronomy postupně utichají. V závěru doznívá tikot jediného z nich. Posluchačovo vnímání času je tedy artikulováno zvuky přístrojů na měření času. Ligeti je zároveň vrcholným reprezentantem tzv. témbrové hudby⁴ (*Lontano* či *Koncert pro violoncello*). Její představitelé obrazejí pozornost k barvě zvuku a vytvářejí hudební plochy, ve kterých výrazně redukuje melodické, rytmické i harmonické prvky. Vzniká tím velký prostor pro posluchačovu představivost. O Ligetiho skladbách *Aventures* a *Nouvelles aventures*, ve kterých pro změnu využil imaginární řeč, bude v souvislosti s *théâtre musical* ještě řeč.

Konceptuální přístup ve výtvarném umění nabízí možnost, abychom vedle sebe kladli různé objekty, prvky a postupy a nechali se sami překvapovat, k jaké reakci dojde. A stejně tak *théâtre musical* mívá formu fresky, poskládané z jednotlivých motivů a elementů hudebních, hereckých, literárních apod. Je to jeden z rysů, kterými se záměrně vyhraňuje vůči tradici opery a *gesamtkunstwerku*.

Théâtre musical je zvláštním způsobem podvratný; náš svět, ve kterém dominuje obraz, zprostředkovává v první řadě akusticky. Podává tedy zprávu o světě roztržitém, plném švů, lomů a disharmonií – tak jako náš sluch zachycuje chaotickou skrumáž, nikoliv logický celek. Zvuk nás daleko spíše než obraz pudí k rozvíjení vlastních představ. Omezení vizuality nutí ke zvýšené soustředěnosti – dnes tolik poškozované hektičností a drtivým přílivem neroztržiděných informací.

Pozornost vůči akustickým vjemům, která může vést k nové citlivosti, ostatně není doménou pouze hudebníků. Tak třeba spisovatel Elias Canetti v autobiografickém románu *Hra očí* poznamenává: „*Člověk může v těžké chvíli vnímat víc než jednu věc*

⁴ Tento pojem, u české odborné veřejnosti poměrně oblíbený, není příliš mezinárodně rozšířený.

*a nic nepustit ze zřetele. Má pak v uchu dva, tři, čtyři hlasy současně a nejzajímavější je to, co se odehrává mezi nimi. Jednotlivé hlasy si vůbec nevšímají jeden druhého, každý pokračuje podle svého, jako natažený hodinový strojek, nedá se zastavit ani odvést jinam, ale když jej vnímáme současně s jinými, vyplnou z toho nejzroztodivnější věci, jako bychom měli svůj vlastní klíček k nějakému zvláštnímu hodinovému strojeku, takřkajíc klíček na meziúčinky, o nichž hlasy samy nic nevědí.“⁵ Tento odstavec by mohl sloužit jako manifest *théâtre musical*.*

Tvůrci *théâtre musical* jdou ve své podvratnosti ještě dál. Dávají najevo nedůvěru ke kategorickým tvrzením a jednoznačným příběhům, proto také nesahají po ucelených textech, a po dramatu už vůbec ne. Dokonce podle nich není rozbitý jen svět, v němž žijeme, ale i naše vlastní identita, a tak se málokdy uchylují k ucelené herecké postavě. Zpochybňují zavedenou logiku myšlení a především jazyka a řeči, které analyzují, překrucují a abstrahují. Aby mohl vzniknout *théâtre musical*, museli jeho tvůrci uvěřit, že hudba není nutně ryze abstraktní a odtaziťá od reality, že může být dokonce společensky účinná. Jejich předky byli v tom smyslu Hanns Eisler a Kurt Weill.

Tendence k dekonstrukci jazyka, příběhu a postavy zjevně vychází z myšlenkových postulátů postmoderny, která „...*usiluje o alternativnost lidských přístupů ke světu, odmítá vizi intelektuální a kulturní nadřazenosti západní civilizace i nadřazenost racionality v procesu poznání. Základním požadavkem je pluralita názorů a jejich zrovnoprávnění. Zpochybňován je optimismus historického vývoje západní civilizace i pojetí dějin jako postupného překonávání dřívějších fází*“.⁶

Předcházející definice se dá demonstrovat na mnoha příkladech z inscenací typu *théâtre musical*. Německý skladatel a divadelník Heiner Goebbels rád řadí vedle hudby západní i prvky orientální či africké. Georges Aperghis, Řek usídlený ve Francii, rozkládá texty na slabiky, hlásky a pazvuky. Oba dva kladou

5 CANETTI, Elias. *Hra očí*. Přeložil Jiří Stromšík. Praha : Hynek, 1998, s. 293.

6 *Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích*, 6. díl. Praha : Encyklopedie Diderot, 1999, s. 215.

vedle sebe s oblibou texty či citace různých autorů z různých dob a různých myšlenkových směrů. Švýcar Christoph Marthaler nahrazuje víru v historický vývoj pohledem na strnulé postavy, bezcílně bloudící prostorem a marně čekající na lepší příští. Ani jeden z nich nevěří v racionální uchopování světa, v jedinou pravdu, v nadvládu západní civilizace.

Ti tři jmenovaní jsou asi nejvýraznějšími reprezentanty divadla „poutaného hudbou“, jak se od sedmdesátých let minulého století rozvíjelo v některých zemích západní Evropy. Goebels a Aperghis patří mezi nejznámější průkopníky *théâtre musical* či Musiktheater především v hudebním prostředí. Marthaler je z trochu jiného těsta. Ač hudbu vystudoval, samostatně se jí nevěnuje. Také se neodkazuje k postmoderní filozofii jako ostatní dva, pouze některé její postuláty svojí tvorbou naplňuje. Je především divadelníkem a spolupracuje s těmi neprestížnějšími činoherními domy v Evropě. Ostatně, je dosti znám i mezi divadelníky tuzemskými.

Zkoumání v Česku dosud neznámého terénu, jakým je *théâtre musical*, má výhody, ale především nevýhody – nedostatek výchozího materiálu, nemožnost vyhranit se vůči dříve formulovaným interpretacím a definicím. Tato práce proto nesměřuje k všeobecnému přehledu, spíše ke konkrétním příkladům. Základní rysy a vlastnosti divadla typu *théâtre musical* se pokusím vysledovat na tvůrčím vývoji a jednotlivých projektech tří mezinárodně uznávaných tvůrců. Využiji k tomu převážně zahraniční články, rozhovory a analýzy, dále záznamy inscenací a filmové dokumenty, audionahrávky hudebních či rozhlasových projektů, scénáře a samozřejmě i své divácké zkušenosti.

Kdokoliv se u nás chce soustavněji zabývat propojováním hudebních a divadelních principů, ať už teoreticky či prakticky, nemůže se vyhnout odkazu skladatele a režiséra E. F. Buriana, jednoho z nejvýznamnějších představitelů české meziválečné avantgardy. Burianovi věnuji zvláštní část této práce, a to především *Voice-bandu*, o kterém se hodně mluvívá, a málo ví. Pokusím se tedy z dostupných materiálů načrtnout konkrétní představu o tom, jak *Voice-band* fungoval hudebně i coby specifická scénická forma.

V obou případech, u postmoderních hudebně-divadelních fresek i u E. F. Buriana, se pokouším skrze konkrétní příklady znovu vymezit základní pojmy *théâtre musical* a *Voice-band*. Proto je od jiných termínů, jejichž definicí se nezabývám, odlišuji kurzívou.

Vzhledem ke své profesi režiséra věnuji velkou pozornost otázkám, jež se mé tvůrčí činnosti bezprostředně týkají, totiž otázkám herectví. Každý z vybraných představitelů *théâtre musical* se k nim staví zcela odlišným způsobem. Rovněž u E. F. Buriana se snažím vysledovat, nakolik je jeho přístup k herectví předurčený hudebními východisky.

A na závěr se pokusím o přehled základních rysů „herectví poutaného hudbou“, zpracovaný na základě mé autorsko-režijní zkušenosti s projektem *Tiká tiká politika* (2006), jehož scénář je k prostudování v příloze.

ČÁST PRVNÍ:
TŘI REPREZENTANTI
DIVADLA TYPU
THÉÂTRE MUSICAL

NOVÁ DIVADELNÍ KATEGORIE?

Théâtre musical je francouzský pojem pro specifický proud experimentálního divadla, kombinující nově elementární divadelní a hudební principy a postupy. Je zřejmé, že takové vymezení je příliš obecné, pro *théâtre musical* ovšem neexistuje žádná jednoznačná definice a samotný pojem je přijímaný rozporuplně. Na jedné straně stojí jeho vášniví obhájci, na druhé straně jsou zde hlasy, které považují uplatňování nové „škatulky“ za projev marketingové zručnosti těch prvních. Přesto lze vystopovat jisté základní rysy a tendence této hraniční scénické formy.

K francouzskému pojmu se uchyluji z několika důvodů, z nichž první je nasnadě: český ekvivalent hudební divadlo je problematický, protože asociuje zcela odlišné oblasti, jako jsou opera a muzikál. Je ale pravda, že na tom nejsou o mnoho lépe ani Němci se svým Musiktheater. I to lze chápat buď jako obecné označení pro hudebně-dramatická díla, nebo v užším vymezení právě pro onen specifický typ scénických kompozic; a s ním je francouzský výraz *théâtre musical* spjat asi nejednoznačněji.

Německý pojem Musiktheater zavedl už Walter Felsenstein,¹ který se pokoušel o reformu inscenační praxe opery v době, kdy se zdála být mrtvou, takřka muzeální formou. Rakouský režisér, původně činoherní, založil v roce 1947 ve východním Berlíně Komische Oper (dodnes významný operní dům) a šéfoval jí celých osmnáct let. Jak ale konstatuje Milan Lukeš, Felsensteinova reforma spočívala pouze v oproštění od nejhorších stereotypů a v použití naturalistických postupů, jež byly v progresivní

¹ Viz ROSTAIN, Michel. *L'impossible histoire du théâtre musical*. Quimper : Archives du théâtre de Cornouailles, 1994, nestr. Dostupný z: <http://www.theatre-cornouaille.fr/images/stories/pdf/articles-ccm/art-07.pdf>, staženo 24. 10. 2008. Podle jiných zdrojů se pojem používal už pro komorní opery (Zeitopern) Kurta Weilla v době meziválečné.

činohře již dávno překonány.² Opravdovou slávu zažívá pojem théâtre musical / Musiktheater / music theatre až od přelomu padesátých a šedesátých let minulého století.

Francie se snaží napomáhat svou kulturní politikou rozvoji okrajových a alternativních forem umění.³ Právě zde má tedy postmoderní *théâtre musical* nejsilnější tradici, teoretické zázemí i oporu v institucích v čele s avignonským festivalem. Ve Francii také žije od svých osmnácti let Řek Georges Aperghis (1945), jeden z nejvýznamnějších reprezentantů a propagátorů tohoto typu divadla. Aperghis se na základě vlastní praxe pokoušel v příležitostných textech a rozhovorech formulovat, v čem proklamované *théâtre musical* spočívá. Základní prvky jsou podle něj tyto: jednotný lineární příběh, typický pro operní libreto, je nahrazený mikropříběhy či fragmenty příběhů. Všechny složky inscenace jsou postaveny na roveň (text, hudba, herec, zpěvák, předmět, zvuk, světlo, projekce atd.). Vztah textu a hudby není dán konvencemi, ale podléhá experimentování; a konečně hudební partitura není předem pevně daná, ale vyvíjí se v procesu zkoušení.⁴

S fenoménem *théâtre musical* je to o to složitější, že neexistuje souvislá linie tvůrců, ze které by se daly sestavit jeho alespoň stručné dějiny. Většinou se jedná o konkrétní osobnosti a někdy dokonce projekty z různých zemí. Formální postupy jednotlivých průkopníků se také od sebe dosti liší, stejně jako zdroje jejich inspirace. Operní režisér a autor mnoha článků o hudebním divadle Michel Rostain proto ve stati *L'impossible histoire du théâtre musical* z roku 1994⁵ tvrdil, že ještě dlouho nebude dostatek výchozího materiálu k tomu, aby se do sepisování dějin *théâtre musical* mohl někdo pustit.

2 LUKEŠ, Milan. Gesamtkunstwerk pokaždé jinak. *Svět a divadlo*. 2007, roč. 18, č. 3, s. 99–113.

3 Nová koncepce kulturní politiky se datuje od nástupu Jacka Langa na post ministra kultury na počátku osmdesátých let minulého století. Viz ABIRACHED, Robert. *Le théâtre et le Prince I. / L'embellie 1981–1992*. Arbes : Actes Sud, 2005.

4 APERGHIS, Georges. Quelques réflexions sur le théâtre musical. In APERGHIS, Georges; GINDT, Antoine (ed.). *Le corps musical*. Arbes : Actes Sud, 1990, s. 61–63.

5 ROSTAIN, M. *Op. cit.*, nestr.

Přece jenom je ale možné shrnout nejzásadnější impulsy, které ve vývoji *théâtre musical* hrály a hrají vliv. Za prapočátek bývají považovány pokusy avantgardních skladatelů z doby před 2. světovou válkou. Arnold Schönberg napsal v roce 1912 cyklus písní *Pierrot lunaire*. V něm realizoval tzv. sprechgesang, hlasový projev na pomezí mluvy a zpěvu.⁶ Jeho žák Alban Berg zkomponoval expresionistické opery *Wozzeck* a *Lulu* (nedokončená), obě s výrazným dramatickým potenciálem. Igor Stravinskij byl neobyčejně mnohostranný tvůrce, který dokázal zpracovat vlivy od ruského folklóru po jazz. Spolupracoval mimo jiné se Sergejem Pavlovičem Ďagilevem a jeho souborem Ballets Russes. Pro budoucí *théâtre musical* měla obzvláštní význam jeho opera-melodram *Příběh vojáka* z roku 1917. O Kurtu Weillovi a Hannsi Eislerovi, skladatelích spolupracujících s Brechtem, již byla zmínka (Eislerovi se podrobně věnuji v kapitole o Heineru Goebbelsovi).

Po druhé světové válce bylo nejdůležitějším evropským⁷ střediskem Německo, kde se rozvíjely nové hudební koncepce především na slavných Letních kurzech současné hudby v Darmstadtu. Velký význam měli italsí skladatelé Luigi Nono (silně politicky zaměřený) a Luciano Berio. Ve Francii došlo k rozvoji nových hudebně-divadelních forem o něco později, mimo jiné nedostatkem zájmu o tuto oblast ze strany vůdčí osobnosti tamního poválečného hudebního vývoje, skladatele a dirigenta Pierra Bouleze.⁸

Již v době meziválečné, ale zcela evidentně po druhé světové válce nastala krize opery, a to ve smyslu komponování i divadelního inscenování. Operní domy ztratily těsnou vazbu na soudobou hudební tvorbu a staly se na dlouhý čas živým muzeem, ve kterém byl kladený základní důraz na klasický repertoár a na ustálenou inscenační tradici.

⁶ Méně známo je, že jako první se o notově zaznamenanou mluvu, blížící se svojí povahou zpěvu, pokusil Engelbert Humperdinck ve skladbě *Königskinder* (1897).

⁷ Pro úplnost je třeba dodat, že různé skladatelské pokusy se zdivadelněním hudby by bylo lze dohledat ve Spojených státech amerických. Viz zejména tvorbu známého experimentátora Johna Cage.

⁸ Hudební tendence, vedoucí v poválečné éře k rozvoji *théâtre musical*, viz SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York : Oxford University Press, 2008.