AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2016 Lubor Cukr

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění
Zpěv a Operní režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

SURREALISMUS A DADAISMUS V OPERÁCH BOHUSLAVA MARTINŮ

Lubor Cukr

Vedoucí práce: MgA. Martin Otava Ph.D.
Oponent práce: MgA. Tomáš Šimerda
Datum obhajoby: 6. 6. 2016
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of music
Voice and Opera direction

BACHELOR THESIS

SURREALISM AND DADAISM IN OPERAS OF BOHUSLAV MARTINŮ

Lubor Cukr

Supervisor: MgA. Martin Otava Ph.D.
Opponent of thesis: MgA. Tomáš Šimerda
Date of vindication: 6. 6. 2016
Allotted to the academic title: BcA.

Prague, 2016

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Surrealismus a dadaismus v operách Bohuslava Martinů

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne …….…. podpis diplomanta…….

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	**Instituce**	**Datum**	**Podpis**

Abstrakt

Smyslem této práce je zmapovat vliv avantgardy, zvláště pak surrealismu a dadaismu na operní tvorbu Bohuslava Martinů. Nejprve uvádím stručný přehled skladatelova života se zaměřením na operní tvorbu a na prostředí, ve kterém tvořil. V další části se práce zabývá specifikací období avantgardy, která v době, kdy se skladatel začal věnovat hudebnímu divadlu, ovlivňuje jeho myšlení a nazíraní na uměleckou tvorbu. Nejrozsáhlejší částí práce je pak stručný popis všech dokončených skladatelových oper a rozbor situací, které s avantgardou souvisejí. V závěru najdeme hodnocení vlivu surrealismu a dadaismu na skladatelovu tvorbu.

Klíčová slova: Bohuslav Martinů, avantgarda, surrealismus, dadaismus, hudební divadlo

Abstract

This work presents the influence of avant-garde, mainly Surrealism and Dadaism, in operatic works of Bohuslav Martinů. First you find a brief overview of composer's life focused on operatic works and also on the surroundings in which he was composing. Next part describes the period of avant-garde which has the main impact on the composer in the period when he starts to create on the field of musical theatre and influenced his thinking and perception at the artistic creation. The largest part of this work is a brief description of each opera of Martinů and the analysis of the situation connected to the avant-garde. At the end you can find the results of the impact of Surrealism and Dadaism on the composer's creation.

Key words: Bohuslav Martinů, Avant-garde, Surrealism, Dadaism, musical theatre

OBSAH

1. ÚVOD..... 10
2. ŽIVOT BOHUSLAVA MARTINŮ..... 12
3. AVANTGARDA..... 18
3.1. Surrealismus..... 18
3.2. Dadaismus..... 19
4. OPERY BOHUSLAVA MARTINŮ..... 20
4.1. Voják a tanečnice..... 20
4.2. Slzy nože..... 21
4.3. Tři přání aneb Vrtkavosti života..... 22
4.4. Hry o Marii..... 23
4.5. Hlas lesa..... 24
4.6. Veselohra na mostě..... 24
4.7. Divadlo za branou..... 25
4.8. Julietta..... 26
4.9. Dvakrát Alexandr..... 27
4.10. Čím lidé žijí..... 28
4.11. Ženitba..... 28
4.12. Mirandolina..... 29
4.13. Ariadna..... 29
4.14. Řecké pašije..... 30
5. ZÁVĚR..... 32
6. POUŽITÁ LITERATURA..... 33
7. PŘÍLOHY..... 37

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1 – Opery Bohuslava Martinů – Specifikace a datum premiéry
Příloha č. 2 – Stručný obsah oper Bohuslava Martinů

1. ÚVOD

Svou výjimečnou lásku k divadlu projevoval Bohuslav Martinů už od svého raného dětství, kdy ho otec – sám nadšený amatérský herec a divadelní nápověda – brával s sebou na zkoušky i na představení v Poličce. Hudebnímu divadlu se pak začal věnovat až ve chvíli, kdy si byl jistý svým stylem a směřováním. Toužil po tom, oprostit operu od klišé a nalézat nové vyjadřování nejen hudební, ale i divadelní. Především měl zájem o věci nové a nevyzkoušené. Podíváme-li se na operní tvorbu Martinů, zjistíme, že většina z jeho oper má nějaký podtitul, který dílo charakterizuje. Najdeme zde operu – film (*Tři přání*), rozhlasové opery (*Hlas lesa, Veselohra na mostě*), operu – balet (*Divadlo za branou*), operu – pastorel (*Čím lidé žijí*), ale také operu psanou pro televizi NBC (*Ženitba*). Z takto charakterizovaného výčtu téměř poloviny skladatelových oper je jisté, že se snažil využívat všechna aktuální média, která přinášela doba technického pokroku. Mezi další inovativní nástroje jeho tvorby patřila jazzové inspirace, antiromantický postoj, vynikající smysl pro hudební a scénický humor, a snaha o zachycení věcí každodenního života.[1]

V roce 1935 o sobě Martinů napsal: *Nikdy jsem nebyl avantgardistou*[2]. Domnívám se však, a tohle můžeme považovat za jeden z hudebních příkladů v historii, že pokud umělec tvoří v atmosféře určitého období, je velmi pravděpodobné, že ho celkové umělecké podnebí v každém případě ovlivňuje. Především přesun do Paříže byl pro něj rozhodně zásadní změnou v uvažování nejen o hudebních, ale i divadelních postupech. Vlivy nových směrů a názorů v umění se postupně promítají do tvorby orchestrální, či komorní, ale i do tvorby jevištní.

V této práci bych se rád zaměřil na operní tvorbu Bohuslava Martinů a na stopy avantgardy, obzvlášť surrealismu a dadaismu, které jsou v ní obsaženy. Z toho důvodu zde uvádím také stručný skladatelův životopis, který se soustředí převážně na místa jeho pobytu a na operní tvorbu. V rámci vymezení pojmů dále zmiňuji stručnou charakteristiku období avantgardy a obou zmíněných směrů, které podle mého názoru skladatele ve většině tvorby ovlivnily. Další kapitola je

[1] FLEGL, Václav (ed.). HONZÍKOVÁ, Jana. BŘEZINA, Aleš. *Bohuslav Martinů, Voják a tanečnice*, str. 12
[2] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*, str. 41

chronologickým přehledem Martinů operní tvorby, kde u každého díla uvádím okolnosti vzniku a zároveň momenty, které by se daly spojit se surrealismem nebo s dadaismem. Pro doplnění ostatních informací o jednotlivých titulech uvádím v přílohách podrobnější indikace vztahující se k počtu dějství, autorovi libreta, období komponování díla a termín prvního uvedení (Příloha č. 1) a stručné synopse jednotlivých oper (Příloha č. 2).

2. ŽIVOT BOHUSLAVA MARTINŮ

Bohuslav Martinů se narodil 8. prosince v roce 1890 v Poličce. První roky života trávil doma na kostelní věži, kde nebyl mnoho v kontaktu s lidmi z venku, a jeho jedinou zábavou byly papíroví vojáčci a dvě polínka, na která hrál jako na housle. Tatínek mu později koupil skutečné housle a s nástupem do školy se Martinů začal u svého učitele i hudebně vzdělávat a dělal velké pokroky, které mu brzy přinesly i společenské uplatnění a uznání. Po několika sólových vystoupeních a za podpory třídního učitele se podařilo vybrat peníze na cestu do Prahy na případné studium na Konzervatoři, kde po úspěšně složených přijímacích zkouškách začal Martinů v roce 1906 studovat. Studium samo moc úspěšné nebylo a tak se o 3 roky později zapsal na skladbu. Úspěchů bohužel nedosáhl díky konzervativním názorům tehdejších pedagogů ani tam. Dne 4. 6. 1910 je propuštěn *„pro nenapravitelnou nedbalost*" a proto se pokouší alespoň o státní zkoušku, aby mohl učit. Díky starým sporům s tehdejším ředitelem Konzervatoře je vyhozen i od státní zkoušky, kterou nakonec vykoná až v roce 1912, což mu pomohlo přestát léta války tím, že se vrátil do Poličky a učil. Důležitou roli v jeho životě hrál Stanislav Novák, se kterým se setkal už na Konzervatoři, vzniklo mezi nimi dlouholeté přátelství. Novák získal hned po studiích angažmá v České filharmonii a tento fakt mnohokrát pomohl i Martinů.

Jeho skladatelské začátky byly ovlivněny jeho mladickou melancholií a datují se mezi roky 1910 až 1918. V těchto raných dílech se jedná o jisté dozvuky romantismu, jeho inspirací se stávají Claude Debussy, Richard Wagner a Richard Strauss. Martinů sám však prosil členy rodiny v Poličce, aby tyto rané skladby nevydávaly, neboť je zpětně považoval za nedokonalé.

Úvodní etapu tvorby můžeme shrnout do tří období[3]: *Martinů impresionista* – kde je vidět okouzlení křehkou krásou nástrojových barev; *Martinů tradicionalista* – snaží se najít osobitější projev v komorní hudbě, je zde cítit velký vliv Smetany a Dvořáka; *Martinů a národní směr* – dostává se do styku s národními látkami, písně a tance. Každá z těchto vrstev hraje v jeho tvorbě důležitou roli.

Rodná země začala být Martinů po válce těsná a tak se nechal v roce 1919 inspirovat zájezdem se S. Novákem (s Českou filharmonií) po Francii, Anglii

[3] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*, s. 21

a Švýcarsku (jezdil jako druhý houslista). Po návratu měl svou situaci za bezvýchodnou – jako učitel hudby v Poličce nevydělával tolik, chtěl se přestěhovat alespoň do Prahy a pokusit se získat pas, aby mohl znovu vycestovat. Od roku 1920 získává řádné místo jako sekundista u třetího pultu v České filharmonii, se kterou se účastní několika zahraničních turné.

Po smrti svého otce se Martinů rozhodne odstěhovat do Paříže, aby našel své vlastní tvůrčí prostředky, které nebudou ovlivněny německou kulturou, jako tomu bylo v Čechách. Chtěl se naplno distancovat od českého maloměšťáctví a omezenosti, které byly stále zasazovány do nějakých norem. Poznává Pařížskou šestku, Stravinského a začíná se soukromě učit u Alberta Roussela. Od začátku svého pařížského života až do roku 1938 se vždy jednou ročně vypraví na návštěvu do Čech.

Prvním nepopiratelně avantgardním počinem skladatelova zralého období byla orchestrální skladba *Half-time (Poločas)* z roku 1924. Skladba byla velmi kritizována, ale Martinů byl ochotný si na její úspěch počkat. Uvedení *Half-timu* na festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu mezi ostatními díly vyvolalo bouřlivé reakce a skladatel byl nařčen z kopírování Stravinského *Petrušky*. Martinů se z ohlasů radoval, i když v Paříži prožíval finančně složité období. Spolu s další symfonickou skladbou *La bagarre (Vřava)* z roku 1926 skoncoval s impresionismem.

Mezi roky 1926 až 1931 se u Martinů mluví o jazzovém období, které je spojeno se seznámením a svatbou s Charlotte Quennehen. Důležitým zlomem je také kompozice prvních tří oper: *Voják a tanečnice* (1927), *Slzy nože* (1928) a *Tři přání aneb Vrtkavosti života* (1929).

Počátkem třicátých let sílí stesk po domově, který se promítá do skladatelovy další tvorby. Jako pokračování linie započaté baletem *Špalíček* (1932) vzniká opera na lidové a náboženské motivy *Hry o Marii* (1934). V myšlence lidového divadla pokračuje Martinů kompozicí dvou rozhlasových a jedné velké opery. *Hlas lesa* (1935) opět na Nezvalův text je rozhlasovou operou pro komorní orchestr. *Veselohra na mostě* (1935) na text Václava Klimenta Klicpery, upravený skladatelem, je další rozhlasovou operou podobných parametrů. Po návratu do Francie v témže roce stále pokračuje v práci na *Divadle za branou* (1936), další scénickou operou, inspirovanou tentokrát stylem *commedia dell'arte*. Hned po jejím

dokončení uchvátila skladatele hra George Neveuxe, kterou sám přeložil i upravil, a vzniká tak jeho další opera *Julietta aneb Snář* (1937). Ještě v témže roce Martinů píše jednoaktovou operní konverzační komedii *Dvakrát Alexandr* (1937).

V roce 1938 tráví po dlouhé době prázdniny doma. Toto byl jeho poslední pobyt v Československu. Brzy po návratu do Francie dochází k podepsání Mnichovské dohody a začátkem října je Polička obsazena nacistickými vojsky.

Myšlenkou opustit Evropu se začal Martinů zabývat až snad na jaře 1939. Nakonec s Charlottou opouštějí Paříž až v červnu 1940 a odjíždějí na jih do Ranconu. Po dalším přesunu do Aix-en-Provence, se setkává i se spoustou přátel na útěku. Ve Švýcarsku dokonce uspořádali na Martinů sbírku (na nejmenovaného skladatele) a za vybrané peníze mu koupili dva lodní lístky z Lisabonu do Ameriky; bylo ale ještě příliš brzy, stále neměli výjezdní povolení. Teprve v lednu 1941 se manželům podařilo za finanční podpory přátel odjet z Aix přes Španělsko do Lisabonu a jednou z posledních lodí do Ameriky.

Rozdíl mezi příchodem do Paříže a do New Yorku byl velký, protože v Americe už byl jako renomovaný český skladatel a uvítalo ho i mnoho českých přátel, nicméně aklimatizace byla dlouhá a v životě Martinů nastává méně plodné období. S Amerikou přicházela i „americká" hudba, jejíž monumentální podobu vytvořil monolitní blok čtyř symfonií. V roce 1943 přišel moment zklidnění, ale pocit mírové idyly byl však jen trpkým sebeklamem; nebylo možno vymanit se z vědomí, že právě ve stejnou chvíli prožívají milióny lidí na světě nejhrůznější zážitky, jaké si vůbec lze představit.

Martinů měl ve chvílích, kdy přebýval jen v New Yorku, často skleslou náladu, a tak v tvorbě nastává značná odmlka. V červnu 1944 přišla zpráva o vylodění angloamerických vojenských jednotek v Normandii a v srpnu opět vstoupila francouzská vojska do Paříže. V Ridgefieldu v té době vzniká velmi zajímavé literární dílo jako pozoruhodný doklad o názorech skladatelových na řadu problémů čistě hudebních i obecně lidských. *IV. Symfonie* je symfonií radosti z konce války. Ještě v Americe napsal Martinů autobiografickou stať *„1938 – 1945"*, srdečné poselství českým přátelům, plné víry v rychlý a radostný návrat. Sám měl ale i podle korespondence strach z toho, jak bude doma přijat. V září 1945 přišla zpráva z Pražské Konzervatoře, že by jeho nástup uvítali, ale díky složité poválečné situaci

a následné reformě hudebního školství (vznik Akademie múzických umění), nakonec přichází z Prahy pozvání vyučovat v tomto nově vzniklém ústavu až v listopadu. Charlotta se rozhodla odjet do Paříže za rodinou a Martinů přijímá na léto znovu nabídku vyučovat v Berkshire, kde si během pobytu způsobí nepěkný úraz pádem z balkonu na beton – rozrazil si lebeční kost a zlomil několik žeber. Začátkem roku 1946 začíná skladatelova poslední tvůrčí etapa.

Následujících pět let po úrazu výrazně zpomalilo skladatelův celkový životní rytmus. Cesta zpět do Evropy byla při jeho složité rekonvalescenci nemyslitelná. Komponoval zatím jen krátké skladby, protože ho brzy zmáhala únava z práce. Na jaře roku 1947 přesvědčí skladatel svou ženu, aby se vydala do Prahy, kde byla nakonec čestným hostem na Pražském jaru, a on sám zůstává v Americe.

Léto 1948 se Martinů zcela náhle rozhoduje strávit v Evropě a na doporučení přítele navštěvovat fyzioterapeuta. Návrat do Prahy zatím nechystá, žádné zprávy ohledně jeho práce nepřicházejí, přijal tedy místo na univerzitě v Princetonu. Obavy se nakonec vyplnily, aniž k tomu dal sebemenší podnět, začal být v tisku pronásledován rozmanitými výpady, které myšlenku na návrat domů na dlouhou dobu vyloučily.

Následujícího léta roku 1949 pobývají s manželkou opět v Evropě – Charlotte v lázních v Saint-Tropez a Martinů v Savojsku. Dojmy z pobytu v Evropě byly ze všech těch změn rozpačité.

K šedesátinám obdržel gratulace z celého světa, nejdražší mu byly však ty z domova. Životní jubileum přináší skladateli období nové tvůrčí aktivity. I když z domova stále chodí kritické články na jeho osobu, v Americe dochází k vysoce oceňovanému provedení *Veselohry na mostě* a vzápětí přišla inspirující zakázka na malou televizní operu. Tak vzniká *Ženitba* (1952), kterou ale ještě počátkem roku předchází jiná pastorální opera – *Čím lidé žijí* (1952). Tím se Martinů po dlouhých patnácti letech vrací ke svému oblíbenému žánru.

Martinů se rozhodl vrátit s manželkou do Evropy v polovině května 1953. Guggenheimova nadace mu poskytla roční stipendium a tak se přestěhovali do dvoupokojového bytu v Paříži. Nakonec tam zůstali až do podzimu 1955. Před návratem do Paříže se ještě zastaví v Holandsku a poté se přesouvají do Nizzy, kde začíná připravovat novou operu na text G. Neveuxe *Žaloba proti neznámému*

(1953), práce však skončila jen fragmentem; stejně tak ztroskotá i další operní koncepce podle Dostojevského *Běsů* (1953). Nakonec v únoru následujícího roku začíná pracovat na *Mirandolině* (1954), která měla světovou premiéru v Praze, až roku 1959 ve Smetanově divadle, ovšem bez skladatele. Martinů se stále toužil podívat domů, ale měl v této době už americký pas, který mu nedovoloval navštívit jedinou zemi, kterou by viděl ze všeho nejraději.

Další letní prázdniny tráví manželé v Itálii a ve Švýcarsku. V Nizze se musí přestěhovat na jiné místo, kde jsou nakonec manželé spokojeni. Na podzim roku 1955 se opět manželé vracejí do New Yorku, protože Martinů přijal nabídku z Filadelfie nastoupit zde na učitelské místo. Na tomto postu měl však velké administrativní neshody a brzy se rozhodl na spolupráci rezignovat. Nakonec bydleli manželé v New Yorku v hotelu, ale touha vrátit se do Evropy byla stále silnější. Ještě v New Yorku podniká Martinů kroky, aby na chystanou operu – *Řecké pašije* – získal podporu z Guggenheimovy nadace, což se mu nakonec podaří a zároveň také přijímá místo na Americké akademii v Římě.

V květnu 1956 opouštějí manželé naposledy Spojené státy a vydávají se do Švýcarska, kde se chce Martinů rychle vrátit k práci na *Řeckých pašijích*. Po mnohých návštěvách koncertů svých děl se v září setkává v Ženevě s Nikosem Kazantzakisem, se kterým pracuje na textu pašijí. V říjnu se pak stěhují za prací do Říma.

Počátkem roku 1957 byl s první verzí *Pašijí* hotov. Následujícího roku se opět chystá odjet domů, ale díky celkovému vyostření politické situace by jeho příjezd – jako amerického občana, navíc známého skladatele – mohl způsobit víc problémů, než radosti, a proto od své myšlenky opět ustupuje. Aby si „odpočinul" od práce na *Řeckých pašijích*, komponuje jednoaktovou operu *Ariadna* (1958).

V roce 1958 se stále vrací k práci na *Řeckých pašijích*, ale zastihne ho bolestná zpráva o smrti jeho bratra v Poličce. Na podzim se také výrazně zhoršuje jeho zdravotní stav a v listopadu podstupuje v Basileji operaci žaludečních vředů. V lednu 1959 pak dokončuje *Řecké pašije* a odjíždí na premiéru *Julietty* do Wiesbadenu. Představení mělo velký úspěch, i když Martinů sám inscenací nadšený nebyl. Později musí ze zdravotních důvodů přerušit pobyt v Nizze a přesouvá se do nemocnice v Liestalu, kde lékaři zjistí růst zhoubného nádoru, který neumějí

zastavit. Koncem června v nemocnici vyhovují jeho přání a nechávají ho odjet na milovaný Schönenberg, odkud se zhruba po týdnu musí vrátit do nemocnice v Liestalu, kde nakonec v pátek 28. srpna 1959 umírá. Pochován byl v Schönenbergu na okraji lesa ve volné přírodě[4].

V roce 1979, u příležitosti dvacátého výročí skladatelova úmrtí, byly jeho ostatky exhumovány a převezeny do Poličky, kde byly uloženy vedle ostatků manželky Charlotty, která zemřela v roce 1978[5].

[4] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*

[5] FLEGL, Václav (ed.). HONZÍKOVÁ, Jana. BŘEZINA, Aleš. *Bohuslav Martinů, Voják a tanečnice,* s. 11

3. AVANTGARDA

V překladu z francouzštiny znamená výraz avantgarda „předvoj", původně spojovaný se skupinou přicházející před armádou, ale můžeme v něm vidět i takovou první vlaštovku, která předznamenávala příchod něčeho nového.

Stejně jako v každém historicko-kulturním období dochází ve společnosti na konci každé etapy k vnitřnímu pnutí, začíná být začátkem 20. století přežitý i romantismus a je zřejmé, že musí přijít něco nového. Děje se tak v důsledku změn ve společnosti, souvisejících s velmi rychlým technickým pokrokem, který celkově zvedá tempo tehdejší doby, a také v důsledku První světové války. Dochází k rozvoji různých vědeckých oborů. Díky rozkvětu lékařské vědy a psychologie, padají různá společenská tabu a mění se tak celkový úhel pohledu na umění.

Počátkem různých hnutí avantgardy byl tzv. *Futuristický manifest*, který vyšel 20. 2. 1909 na titulní straně pařížského listu *Le Figaro*[6]. Jeho autorem byl Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944), který základními myšlenkami futurismu startuje období, kdy je třeba zničit vše staré, aby mohlo být uvolněno místo novému, vyprovokovat měšťáckou společnost, aby zavrhla dosavadní vnímání hodnot a principů umělecké tvorby, ale i vnímání a působení umění.

Na futurismus navazují další větve avantgardy – abstraktivismus, dadaismus, surrealismus, expresionismus, kubismus a další jejich odnože, které se v určitých aspektech projevují až dodnes.

3.1. SURREALISMUS

Termín surrealismus – v překladu z francouzštiny „nadrealismus", poprvé použil Guillaume Apollinaire (1880-1918), který se stýkal s mnoha avantgardisty, v souvislosti se svou divadelní hrou *Prsy Tirésiovy* (*Les Mamelles de Tirésias*). Hlavní postavou surrealistického hnutí však byl André Breton (1896-1966), který byl značně ovlivněn Sigmundem Freudem (1956-1939), průkopníkem psychoanalýzy. Breton mluvil ve svém *Surrealistickém manifestu* (1924) o surrealismu jako o: *„čistém psychickém automatismu, jimž se má verbálně, písemně či jinými*

[6] HAVLÍK, J. *Počátky hudební avantgardy 20. století*

prostředky vyjádřit skutečný proces myšlení. Diktát myšlení bez jakékoli rozumové kontroly a mimo veškeré estetické či morální ohledy." Zdrojem pravdy je ro něj duševní nevědomí.[7] Všechno související se sny a s podvědomím je pro tento směr důležité. Imaginaci, kterou rozvíjel romantismus, rozvíjí toto období až do krajností. Byla vyzdvihována zvláštnost snu, jeho hravost vyvolávající obraznost na základě asociace. Jako pozoruhodný pozůstatek antiky se také objevuje pohled do budoucnosti – věštecký sen, který přichází z romantismu. Myšlenka tedy bývá povyšována nad realitu.[8]

3.2. DADAISMUS

Zatímco kulturní svět stále trpěl válečným útlumem, odehrávala se řada revolt proti tradici, napomáhajících zlomit nadvládu realismu a obrátit pozornost k novým formám. V roce 1916 vzniká ve Švýcarsku hnutí nejextrémnější – Dada, které *„bylo založeno na důsledném skepticismu ke světu, který dokázal rozpoutat světovou válku. Poněvadž pravým stavem světa se zdálo být šílenství, snažili se dadaisté ve svých akcích nahradit logiku a rozum vykalkulovaným bláznovstvím a ve svém umění jednotu, kompozici a harmonii nahradit nesouladem a chaosem. Uváděli řadu programů, které se skládaly z recitací „nahodilých" (kde slova byla uspořádána v nahodilém pořádku) či „zvukových" (bezeslovných) básní, z tanců, výtvarných objektů a krátkých her. Několik akcí často probíhalo současně. Když se válka blížila ke konci, dadaisté se rozešli. Nějaký čas kvetlo jejich hnutí v Německu, ale největší podporu nalezli v Paříži. Kolem roku 1920 začalo však hnutí upadat všude a záhy zmizelo úplně.*[9]"

Ribemont-Dessaignes (1884-1974) charakterizoval dadaismus takto: *„Dada kašle na umění a dělá je. Plivá do vzduchu a to, co vám padne do oka, je umění.*[10]"

Výraz da-da může být z francouzštiny. Jde o dětský výraz pro houpacího koně, nebo také koníčka – ve smyslu záliby. Ale je také možné, že vzhledem k recesistickým hříčkám dadaistů neznamená vůbec nic.

---

[7] BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*, s. 586 - 587
[8] VOJVODÍK, Josef a Jan WIENDL (eds.). *Heslář české avantgardy*, s. 306
[9] BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*, s. 586
[10] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla,* s. 53

4. OPERY BOHUSLAVA MARTINŮ

Ve chvíli, kdy si je Martinů jistý svou uměleckou vizí, rozhodne se pustit také do hudebního divadla. Dá se říct, že jeho cílem bylo zbavit operu zbytečných psychologických úvah a orientovat se pouze v rámci hudební logiky. Snažil se také o zaplnění mezer v české kultuře, a proto hledal nové cesty a způsoby vyjádření. Díky tomu jsou díla Martinů tak různorodá. Jeho operní tvorba je rozdělena do dvou období. První je zásadně ovlivněno jeho pobytem v Paříži a to mezi lety 1926 – 1937. Druhé období pokračuje po delší pauze v letech 1951 – 1959 v americkém exilu a po návratu do Evropy[11].

4.1. Voják a tanečnice

Pokud bychom měli hledat ke každé Martinů opeře nějaký přívlastek, k jeho prvnímu pokusu bychom mohli připsat opera – revue. Nějakou chvíli trvalo, než našel vhodnou látku ke zhudebnění. Martinů původně uvažoval o zhudebnění Jiráskovy *Lucerny*, ale dostalo se mu zamítavé reakce. Neúspěšně se pokoušel také oslovit Maurice Maeterlincka ohledně jeho básně *Modrý pták*. V roce 1920 získal povolení použít text Jana Havlasy *Okno do mlhy*, ale seriózní zájem projevil až o Zeyerovu komedii *Stará historie* v roce 1922. Podle literatury existují v souvislosti hledání libreta také zprávy o kontaktech s Karlem Čapkem. [12] Ještě v roce 1923 uvažoval o pohádce *Ztracený ostrov*. Zhruba v té době se seznámil s libretistou J. L. Budínem (vl. jm. Jan Löwenbach), který mu nejprve nabídl kabaretní jednoaktovku *Kdo je vrah*, ale po řadě domluv se nakonec dohodli na úpravě Plautovy komedie *Lišák Pseudolus*. Martinů začal na díle pracovat v červenci 1926 v Poličce a pokračoval i v Paříži až do následujícího roku. Hudebně se v tomto díle a ještě v několika následujících přímo projevuje inspirace jazzem. Premiéra *Vojáka a tanečnice* se uskutečnila 5. května 1928 v Brně.

V tomto téměř muzikálovém díle můžeme nalézt hned několik postupů, o kterých se dá říci, že vycházejí z dadaismu. Patří mezi ně zpívající měsíc, lucerny,

[11] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*
[12] FLEGL, Václav (ed.). HONZÍKOVÁ, Jana. BŘEZINA, Aleš. *Bohuslav Martinů, Voják a tanečnice,* s. 20-21

dukáty, socha, dále prostředí Bambulovy tančírny s charlestonem a s postavou černošky swingující za doprovodu perkusí (pocta Josephine Baker). Zvláštní symbolistický moment je v intermezzu, kde je v partituře popsána akce, kdy samou láskou vzplane srdce a objeví se hasičský sbor, aby jej uhasil. Do hry také vstupují rozličné postavy – kromě zarámování příběhu principem „divadla na divadle", což evidentně Martinů fascinovalo a použil podobné situace i v dalších dílech – vystupují zde režisér, nápověda a divadelní kritik. Jako další komentátoři děje se objevují také Plautus, Molièr a Cato, tančící menuet, a celou situaci narušuje také feministická uklízečka, která pod revolučním heslem „Pryč s otroctvím žen![13]" strhne na svou stranu všechny tanečnice z Bambulovy tančírny. Celá komedie jakoby vršila v gradující dynamice jednu absurdní situaci na druhou za použití v té době v opeře nebývalých prostředků.

4.2. Slzy nože

V této surrealistické hříčce se Martinů osobitým způsobem vysmívá tradicím německé romantické opery, její „citové estetice" a „psychologizování". V období, kdy toto dílo vzniklo, je patrné skladatelovo okouzlení dadaismem. Je obdivuhodné, že se mu podařilo pouhé čtyři roky po příchodu do Paříže získat jako libretistu Georgese Ribemont-Dessaignese, který patřil mezi nejvýznamnější pařížské dadaisty. Opera vznikla na námět jeho stejnojmenné divadelní hry a byla původně určena pro festival v Baden-Badenu v roce 1928. Komise festivalu ale považovala text za nepřípustný a uvedení odmítla. Navrhla Martinů účast jinou skladbou. Scénického uvedení se skladatel nedožil, neboť k němu došlo až v roce 1969 v Brně.[14]

Dílo přesně vystihuje Aleš Březina v textové knize k CD: *„V díle jsou použity prvky jako rozdvojení osobnosti, brechtovské dělení na „řečené" a „předváděné", záměrné vystříhání se psychologismu, střídání zpěvu s mluveným slovem, užití akordeonu a žánrová pestrost hudby, podmíněná vždy jevištní situací[15]"*.

---

[13] FLEGL, Václav (ed.). HONZÍKOVÁ, Jana. BŘEZINA, Aleš. *Bohuslav Martinů, Voják a tanečnice*
[14] MARTINŮ, Bohuslav. *Slzy nože, Hlas lesa* [zvukový záznam na CD]. Praha: Supraphon, 1999, s. 33-34
[15] MARTINŮ, Bohuslav. *Slzy nože, Hlas lesa* [zvukový záznam na CD]. Praha: Supraphon, 1999, s. 34

Absurdním situacím vévodí oběšenec visící v prostoru, kterému se nikdo nediví, zpupná dcera Eleonora, která si vždy chtěla vzít oběšence, téměř kabaretní číslo matky, hysterický záchvat Eleonory, který nikdo neřeší. V pravou chvíli však vstupuje do hry Satan, který oddá Eleonoru s oběšencem, ona je ale brzy zklamaná jeho bezcitností. Satan pořídí Eleonoře milence – černocha na kole, který se pak promění v Satana a odejde s Eleonořinou matkou. Eleonora se zabije a vidíme tanec dvou párů ženských nohou s hlavou Eleonory. Matka podezírá oběšence z vraždy, ale oběšenec obživne – je to znovu Satan, který dceru vzkřísí. Satan nakonec zmizí a zanechá matku s dcerou jejich osudu. V tomto příběhu takřka bez pravidel, se objevuje mnoho sexuálních symbolů. Mluví se zde o majáku, v jednom čísle se rozebírají protiklady kulatosti a špičatosti a dokonce se zmiňuje i oblíbená královská hra bilboquet, kde je symbolika více než výmluvná.

Jevištní realizace díla vyžaduje velkou fantazii a nalezení klíče k zobrazení smyslů jednotlivých situací.

4.3. Tři přání aneb Vrtkavosti života

Martinů začal s filmem spolupracovat už v roce 1922, kdy složil první hudbu k němému filmu *Slovácké tance a obyčeje*. S podobnými zakázkami se setkal ještě několikrát, až mu v roce 1928 Georges Ribemont-Dessaignes poslal scénář k opeře *Tři přání aneb Vrtkavosti života*. Skladateli se text líbil a začal ihned přemýšlet o nějakém moderním přístupu. Díky své zkušenosti s filmem, který se mu podařilo zapojit už do jednoho ze svých baletů (*Natáčí se, 1927*), rozhodl se, že dadaistickou pohádku zarámuje filmovým natáčením. Premiéra byla plánována do Berlína na rok 1933, ale díky politické a finanční situaci ve světě k ní opět za života skladatele nedošlo. Poprvé byla provedena až v roce 1971 v Brně[16]. S Ribemont-Dessaignesem plánoval Martinů ještě operu *Týden dobročinnosti*, ale nikdy nebyla dokončena.

Ve *Třech přáních* se opět jedná o jakýsi příběh v příběhu. Skutečnost se prolíná s filmovým natáčením. Kde jsou hranice reality a filmové pohádky je postupně znovu velkou otázkou. Opět se jedná v podstatě o muzikálovou podívanou. V průběhu dvou jednání se natáčí film a ukázky z něj se pak promítají za

[16] MIKULÁŠKOVÁ, Eva (ed.). *Bohuslav Martinů (1890-1959), Tři přání, aneb, Vrtkavosti života*

zvuku hudby v jednání třetím. Znovu se zde vyskytuje mnoho hudebních čísel inspirovaných jazzem, tradičně zpívá černoška, vidíme kouzla, a dokonce pánský kvartet, který zpívá svůj hit nejen ve filmu. Zajímavé je také srovnání chování postav v civilním životě a ve filmových rolích.

4.4. Hry o Marii

Po třech operách, které jsou svými tématy více kosmopolitní, se Martinů vrací ke svým kořenům a stejně jako ve *Špalíčku (1932)* čerpá i v dalším díle z českého lidového cítění. *Hry o Marii* jsou novodobou variantou středověkých miráklů, v kombinaci opery, baletu a oratoria. Na textech spolupracoval Martinů s Vítězslavem Nezvalem, Vilémem Závadou a Juliem Zeyerem. Zájem o uvedení díla měla Praha i Brno. K premiérám došlo s ročním odstupem – začátkem roku 1935 v Brně a také v únoru, ale o rok později v Praze. Opera se skládá ze čtyř částí: I. *Panny moudré a panny pošetilé* – Nezvalovo přebásnění jedné z nejstarších liturgických her ze 12. století; II. *Mariken z Nimègue* – vlámský mirákl z konce 15. století na text Henri Ghéona přeložený Vilémem Závadou; III. *Narození Páně* – krátká předehra na motivy lidové poezie, pro kterou text upravil sám skladatel; IV. *Sestra Paskalina* – předlohou je opět středověký mirákl – kde Martinů vycházel z textu Julia Zeyera. Obě uvedení měla velký úspěch a ještě v témže roce byla Martinů za toto dílo udělena státní cena[17].

Na díle je neobvyklá už samotná kombinace dramatických situací v ryze operních částech (*Mariken z Nimègue* a *Sestra Paskalina*), které mohou samostatně fungovat i jako jednoaktovky, a na straně druhé – oratorní způsob vyprávění v dalších dvou částech (*Panny moudré a panny pošetilé*, *Narození Páně*). Také použití baletu není ve velkých scénách, ale i když má samostatné výstupy, např. boj ďábla o duši Mariken nebo tanec démona v poslední části, vždy posouvá děj dále, je jeho součástí. Indikace k baletním situacím jsou přesně umístěny v partituře v podobě jasných popisů akcí včetně toho, co mají vyjadřovat.

Nedá se tedy přímo říci, že jde o dílo avantgardní, jde spíše o otázku pohledu. Zdánlivou statičnost všech čtyř částí vyvažuje obrovská vnitřní dynamika, která by

[17] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*

se dala ještě podpořit například surrealistickou atmosférou oratorních částí, což by jen posílilo kontrast mezi světskými a duchovními momenty.

4.5. Hlas lesa

Martinů fascinovala všechna nová média, a proto v roce 1935 přistoupil na objednávku z rozhlasu a napsal pro něj svou první rozhlasovou operu. *Hlas lesa* je mnohem melodičtější a vzhledem k tomu, že skladatel uvažuje o modelu „lidového divadla", můžeme zde slyšet také motivy z lidových písní. Kromě toho, že tato opera patří k nejhranějším rozhlasovým operám, autor už rovnou přemýšlel i o jejím jevištním ztvárnění. Libreto na objednávku napsal Vítězslav Nezval a díky skladatelově spokojenosti nešlo o jedinou spolupráci. Rozhlasová premiéra byla v roce 1935 v Praze a k prvnímu jevištnímu provedení došlo také v Praze, v roce 1960[18].

Na celém příběhu je pozoruhodná absence přímého dějového obsahu, vše je vyprávěno jasným sledem poetických obrazů, které dávají na základě jasných indicií prostor posluchačově fantazii. Díky tomu, že Nezval patřil k našim nejvýznamnějším surrealistickým básníkům, je vše zahaleno jakýmsi snovým oparem, ze kterého občas vyhlédne něco, co posluchači pomůže v orientaci patřičným směrem. Dílem provází recitátor, který vždy potřebnou atmosféru v textu předloží, což je jasný odkaz na lidové divadlo. Podivným momentem je převlečení nevěsty za loupežníka a z rozhodnutí losu na ni vyjde zabití jejího ženicha.

4.6. Veselohra na mostě

V rámci série oper s myšlenkou na „lidové divadlo" vzniká hned po *Hlasu lesa* v roce 1935 další rozhlasová opera *Veselohra na mostě*, za použití textu Václava Klimenta Klicpery, upraveného skladatelem. Samotný text i po drobných úpravách dokáže posluchače rozesmát. Premiérově bylo dílo vysíláno v rozhlase v Praze v roce 1937. Poprvé na jevišti se pak objevilo v Ostravě v roce 1948. Opera slavila

[18] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*

velký úspěch, který korunovalo uvedení v Americe v roce 1951, po kterém bylo dílo oceněno jako „opera roku", což udělalo Martinů velkou radost.

Jednou z výhod rozhlasového formátu opery bylo, že skladatel chtěl ponechat představu o scéně na jevišti na posluchačově fantazii. Jaroslav Mihule cituje ve své knize z Martinů korespondence: *„…úprava pro rozhlas může z této výborné veselohry znovu mnoho získat. Vyloučením faktické scény a přenechání fantazii posluchače představiti si hru je vděčnou úlohou pro rozhlas, jenž takto zvyšuje intenzitu provozované hry, tak i pozornosti a jakési spolučinnosti posluchače, a jež zde tvoří takřka dílko nové a zachovává přitom cennou hru, jež skoro vymizela z repertoáru.*[19]"

Je zvláštní, jak může vyznít téměř sto let starý text s hudbou Martinů až dadaisticky. Absurdní situace, kdy se postavy sejdou na mostě a díky válečnému konfliktu nemůže žádná z nich ani přejít, ani se vrátit, je navíc korunovaná naivní hádankou, která vlastně nemá řešení. Hudební složka působí velmi hravě, někdy až komicky ilustrativně. Je plná bubnování, troubení a střílení z kanonů, takže válka působí velmi autenticky, ale díky tomuto využití hudebních nástrojů zároveň odlehčeně.

4.7. Divadlo za branou

Završením série směřující k lidovému divadlu je *Divadlo za branou*, s podtitulem opera – balet, inspirovaná tradicí *commedia dell'arte*. Původně chtěl Martinů na textu opět spolupracovat s Nezvalem, ale nakonec napsal mluvené texty Leo Štraus. První dějství pojal skladatel jako balet o šesti scénách, opírající se v postavách a v groteskních zápletkách o slavný fond Jeana Gasparda Debureau – o klasickou sestavu žánrových postav (Colombina, Harlekýn, Pierot). V jednání druhém a třetím je tento pantomimický námět přenesen do českého prostředí, kde na malém náměstíčku místní ochotníci rozvádějí načrtnutý dějový model. Skladatel na díle pracoval téměř rok, premiéru mělo v Brně, roku 1936[20].

[19] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla,* s. 82
[20] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*

S dějem skladatel zachází v podstatě dadaistickým způsobem. Martinů o tom sám v roce 1936 napsal: *„Ani syžet ani děj nerozhoduje, není důležitý. Je to jen jakási směs různých scén a situací…*[21]" Jakoby se, stejně jako avantgardisté, neustále přibližoval k interaktivnímu objektu, který nemá být jen mrtvým solitérem, ale má naopak přimět diváka k přemýšlení a ke spolupráci, k rozvíjení jeho fantazie. Opět se nejedná o žádné psychologizování, dílo má diváka pobavit.

4.8. Julietta

Hned po dokončení *Divadla za branou* uchvátila Martinů hra George Neveuxe, kterou sám přeložil a upravil, a tak vzniká v roce 1937 jeho další opera *Julietta aneb Snář*. Dílo má podtitul opera – sen. Operu napsal Martinů velmi rychle a na jaře v roce jejího vzniku ji zadal k uvedení v Národním divadle v Praze, kde měla následujícího roku, tedy v roce 1938 premiéru. Byl to obrovský umělecký triumf a toto dílo bylo až do konce života Martinů zřejmě nejbližší, protože se k němu neustále vracel. Naposledy ještě v roce své smrti, kdy začal připravovat francouzský překlad libreta[22].

Už sama předloha k dílu je přiznaně surrealistická. Hlavní hrdina se ocitá v podivném městečku, kde si nikdo nic nepamatuje, lidé si kupují vzpomínky a mezi zvláštní sestavou obyvatel vzniká spousta bizarních situací. Nakonec zjistíme, že to všechno byl jen sen, zakoupený v Cestovní kanceláři snů. V roce 1947 Martinů sám k příběhu napsal: *„Celá hra je zoufalým bojem o hledání něčeho stabilního, o co by se člověk mohl opřít: o konkrétnost, o paměť, o vědomí, které je každým okamžikem podlamováno, převáděno do tragických situací, v nichž Michel bojuje o udržení své stability, o udržení svého zdravého rozumu. Podlehne-li, zůstane v tomto světě bez paměti, bez času, navždy.*[23]" V příběhu si nemůže být nikdo úplně jistý, co je pravda a co je sen. Martinů vtahuje diváky do děje a nutí je všechno prožít. Objevuje se zde mnoho symbolů, které se ovšem dají také vykládat různým způsobem – loď, rozcestí čtyř cest, hadač-věštec, který vykládá pouze minulost, protože budoucnost nikoho nezajímá, a mnoho dalších. Titulní postava Julietty je

[21] HAVLÍKOVÁ, Helena. *Opery Bohuslava Martinů*
[22] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*
[23] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla,* s. 90

zobrazením jakési osudové ženy, která se objevuje ve snech všem, kteří sní. Zamilovaný Michel řeší, jestli se probudí, anebo zůstane na hranici bdění, aby mohl být se svou milou, čímž se vzdá návratu do všedního života.

Podle mého názoru je tato opera otevřena čemukoliv, naprosto vychází vstříc divákově fantazii. Je tedy důležité neomezovat příliš konkrétnostmi, ale najít výrazový slovník, který může diváka navigovat k vlastním představám.

4.9. Dvakrát Alexandr

Původně byla tato krátká opera – buffa komponována pro mezinárodní výstavu Expo 1937. Libretistou byl André Wurmser, který vzpomínal, že po něm Martinů chtěl: *„…aby v tom kuse zpívala buď kočka nebo nějaká rostlina. Kratičký text, který jsem mu mohl nabídnout, nechával mluvit jen zarámovaný portrét. Spokojil se s tím.*"[24] Jedná se v podstatě o jedinou operu, která nemá s českým divadlem nic společného. Martinů bohužel nestihl operu dokončit včas. Při původně plánované příležitosti zazněla jeho jiná skladba a premiéra se za jeho života neuskutečnila. K prvnímu provedení došlo až v roce 1964, a to nejprve v Manheimu a v témže roce pak i v Brně[25].

I o téhle opeře se dá říci, že má pevné surrealistické základy. Objevuje se zde mluvící Portrét, jako komentátor celého děje, který je zastáncem tradičních hodnot manželství; vidíme také velkou scénu zlého snu manželky s hříšnými myšlenkami, kde ji straší démoni v podobě vousatých dětí s plnovousem jejího manžela; a dokonce se v textu mluví i o psychoanalýze, která byla pro surrealismus signifikantní. Znovu se dostáváme do situace, že není zcela jasné, kde jsou hranice snu, a čí ten sen doopravdy je. Přítomnost dadaismu by se dala vyčíst z užívání běžných frází na místech, kde jde o něco docela jiného, ale i z v podstatě banální hlavní zápletky celého příběhu, kde si manžel nechá oholit plnovous (který Portrétu zůstává), aby vyzkoušel věrnost své ženy. Můžeme také na příkladu manželky Armandy vidět, co se stane, když odhodíme předsudky a podlehneme vlastním

[24] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla,* s. 95
[25] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*

touhám, které se neslučují s měšťanskou morálkou. Jakoby se Armanda nevrátila ze svého snu, podobně jako Michel v *Juliettě*.

4.10. Čím lidé žijí

K operní tvorbě se Martinů vrací až po dlouhých patnácti letech, kdy stále žije v americkém exilu. V roce 1951 byla v Americe provedena *Veselohra na mostě* a měla takový úspěch, že byla o rok později odměněna prestižní cenou. I když zprávy z domova nebyly dobré, tahle událost přiměla Martinů k návratu k opeře. Vybral si Tolstého povídku, na jejíž motivy vznikla opera *Čím lidé žijí* (1952). Dílo má v sobě kouzlo českých vánoc a Martinů jí dal podtitul opera – pastorel. Jeho přáním bylo, aby se toto dílo hrálo tradičně na vánoce v jeho rodné zemi. V roce 1954 byla opera uvedena v newyorské televizi, ve scénickém provedení v roce 1955 tamtéž a do Čech se dostala až v roce 1964, kdy byla uvedena v Plzni.[26]

U tohoto díla se patrně o avantgardních znacích mluvit nedá. Vánoční atmosféra příběhu, která je podpořena i hudební složkou, vzdáleně připomíná *Hry o Marii* a můžeme také zaregistrovat několik symbolů, které ovšem pocházejí už od Tolstého.

4.11. Ženitba

Ve stejném roce, kdy vzniká opera – pastorel *Čím lidé žijí*, píše opět ve velmi rychlém pracovním tempu Martinů další dílo určené pro televizi, a to *Ženitbu* (1952), podle Gogolovy v té době téměř sto let staré slavné divadelní hry. Televizní premiéra se odehrála ve stejném roce jako u předchozího díla, tedy roku 1953 a první scénické uvedení bylo k vidění téhož roku v Hamburku. V Čechách se opera objevila až v roce 1960 v Brně.[27]

Ve srovnání se symfonickou tvorbou byla odborníky hudební stránka *Ženitby* kritizována za svůj až provokující primitivismus, což by mohlo být také považováno za dadaistický výstřelek. Zajímavé ale je, jakým způsobem Martinů změnil Gogolovu

[26] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*
[27] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*

předlohu. Na závěr opakuje v opeře téměř totožnou situaci, jako jsme viděli na začátku. Tento fakt by se mohl vyložit tak, že je možné, že celý příběh, který jsme viděli, se hlavnímu hrdinovi jen zdál. V tomto případě bychom se opět vraceli k surrealismu. To by vysvětlovalo, proč se tato opera tak výrazně liší od ostatních svým přístupem k vyprávění příběhu. Všechno je až příliš jasné a konkrétní. Domnívám se, že zde by stálo za to vyzkoušet k dílu jiný, než prvoplánový přístup. J. Mihule tuto zvláštnost odůvodňuje tím, že si Martinů musel být vědom, že píše zábavu pro široké masy a tak nechtěl nic zbytečně komplikovat. Ale možná si opravdu nechal pootevřená zadní vrátka k tomu, aby byla možnost vidět celé dílo ještě jinak.

4.12. Mirandolina

Po dvou neúspěšných pokusech při výběru libreta se nakonec Martinů v roce 1953 pouští do opery *Mirandolina* (1954). Předlohou mu tentokrát je Goldoniho text, který upravuje v originálním jazyce. Premiéra byla provedena v roce 1959 v Praze, ale skladatel se jí nezúčastnil.[28]

V případě této opery bychom stopy avantgardy hledali také jen velmi těžko. Jedná se o tradiční komedii, která vychází z Goldoniho doby.

4.13. Ariadna

Téměř pětiletou práci na *Řeckých pašijích* přerušuje Martinů prací na jednoaktovém surrealistickém dramatu *Ariadna* (1958). Divadelní hra George Neveuxe *Theseova pouť* ho natolik zaujala, že si sám upravil původní text do podoby libreta a velmi rychle složil krátkou operu. Nikdy ji však neslyšel, poprvé byla uvedena až v roce 1961 v Gelsenkirchenu, v Čechách pak v roce 1962 v Brně.[29]

Theseus při setkání s Minotaurem v něm poznává své druhé já, které musí porazit, aby zvítězil. Minotaurus se objevuje jen v noci. Ariadna je do Minotaura zamilovaná, ale nikdy ho neviděla. Zamiluje se také do Thesea, ale ten ji, když

[28] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*
[29] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*

zabije Minotaura, opouští. Tohle všechno jsou momenty hodné psychoanalýzy, která je jedním z klíčů k surrealismu. Navíc hudebně zde Martinů čerpá z barokního formátu, kdy například každá ze tří scén je oddělena svou malou symfonií. Opět zde tedy nacházíme stopy neutuchající hravosti skladatelovy, která mu vydržela až do pozdního věku.

4.14. Řecké pašije

Původně zaujal Martinů román Nikose Kazantzakise nazvaný *Alexis Zorbas*, ale když se v Antibách oba umělci koncem září roku 1954 poprvé setkali, zdá se, že to byl sám Kazantzakis, který nabídl skladateli ke zhudebnění svůj nový román *Kristus znovu ukřižovaný*. Martinů příběh, kde vybraní vesničané začnou své pašijové role žít ve svých životech, zaujal a začal na díle pracovat. Práci na libretu spisovatel sledoval a při četných návštěvách do ní jistě též sám zasahoval a odvracel skladatele od převahy fikce, kterou byly zpravidla prostoupeny jeho dosavadní scénické náměty. Vzniká tak v pěti letech lyrické drama, v němž je naléhavá sociální a národní angažovanost těsně spojena s mysteriózním námětem pašijových her *Řecké pašije* (1959). Kzantzakis se poslední verze libreta nedožil, stejně jako se Martinů nedožil premiéry, která slavila velký úspěch.[30]

Zvláštností je, že opera vzniká ve dvou zcela odlišných verzích. Na první z nich Martinů pracuje mezi lety 1954 – 1957. Operu chtějí ve světové premiéře uvést v Curychu, ale i Karajan ve Vídni. Nakonec padne volba na Londýn, tam se ale nakonec rozhodnou, že operu neuvedou. Martinů se nevzdává a provádí neustále další úpravy, až mezi roky 1958 – 1959 znovu rozebere originální rukopis první verze a pro druhou verzi použije přibližně jen 30% materiálu z verze původní, jinak vše předělá. Existují tedy dvě rozdílné verze – tzv. Londýnská, která měla premiéru pro revizi všech materiálů Alešem Březinou až v roce 1999 v Bregenzu; a tzv. Curyšská, obecně běžně hraná, která byla poprvé uvedena v roce 1961 v Curychu. V Čechách byla opera poprvé uvedena v roce 1962 v Brně v českém překladu Curyšské verze.[31]

---

[30] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*
[31] MARTINŮ, Bohuslav, DOSTÁLOVÁ, Růžena a Aleš BŘEZINA (eds.). *Řecké pašije - osud jedné opery*

První verze opery je mnohem členitější a rozmanitější, podle mého názoru je spíše soustředěna na mnoho malých situací, díky kterým se děj skládá dohromady. Vystupuje v ní také postava komentátora, který urychluje události. V obou verzích pak nacházíme specifické snové pasáže hlavní postavy, které rozbíjejí pevnou realitu příběhu.

5. ZÁVĚR

Podíváme-li se na opery Bohuslava Martinů avantgardní optikou, můžeme říci, že téměř v každé z nich najdeme nějakou stopu surrealismu a dadaismu. Výjimkou by snad mohly být opery *Čím lidé žijí*, *Ženitba* a *Mirandolina*. Jsem ale přesvědčen, že pokud si bude režisér vědom okolností a doby, ve které díla vznikala, je možné interpretovat i tato díla z avantgardního hlediska. Jak už jsem zmínil, v případě *Ženitby* může být celý příběh jen snem hlavního hrdiny – Martinů na rozdíl od Gogola opakuje část úvodní scény, což je totožný postup, jako v *Juliettě*. V případě dalších dvou sporných titulů by se nabízelo spíše dadaistické hledisko, ale to by bylo předmětem hlubšího zkoumání. Rozhodně se domnívám, že Martinů operní dílo je skutečně avantgardou poznamenané. Vezmeme-li v úvahu i jeho pověstný smysl pro humor, jistě by bylo možné vidět všechna jeho operní díla v ještě zábavnějším světle, než se na první pohled jeví. Důležité je také to, že Martinů myslel v první řadě na to, aby pobavil diváka – ať už „veselými kousky" nebo zamyšlením.

Vysvětlení, proč o sobě Martinů tvrdil, že nikdy nebyl avantgardistou, je možné s přihlédnutím k faktu, že se sám nikdy neohlížel zpět na to, co udělal, a vždy se snažil jít kupředu a hledat něco nového. Velmi pravděpodobně tedy na své počiny z dvacátých a třicátých let zapomněl, aby se mohl věnovat věcem, které měl před sebou.

6. POUŽITÁ LITERATURA

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7008-225-6.

HAVLÍKOVÁ, Helena. *Opery Bohuslava Martinů*. Praha: Divadelní ústav, 1990. ISBN 80-7008-013-2.

MARTINŮ, Bohuslav a Blanka ČERVINKOVÁ. *Bohuslav Martinů: (8.12.1890-28.8.1959) : bibliografický katalog*. Praha: Panton, 1990.

MARTINŮ, Bohuslav, DOSTÁLOVÁ, Růžena a Aleš BŘEZINA (eds.). *Řecké pašije – osud jedné opery: korespondence Nikose Kazantzakise s Bohuslavem Martinů*. 1. vyd. Praha: Set out, 2003. ISBN 80-86277-28-3.

MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1974.

VOJVODÍK, Josef a Jan WIENDL (eds.). *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011. Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis. ISBN 978-80-7308-332-8.

Programy k divadelním inscenacím

FLEGL, Václav (ed.). HONZÍKOVÁ, Jana. BŘEZINA, Aleš. *Bohuslav Martinů, Voják a tanečnice,* © Státní opera Praha, 2000.

HUČÍN, Ondřej (ed.). *Bohuslav Martinů, Ariadna: Igor Stravinskij, Slavík : koncertní provedení : 22. A 24. Září 2010 v Národním 34ivadlo = Bohuslav Martinů, Ariadne ; Igor Stravinskij, The nightingale : concert performance : 22 and 24 September 2010 at the National Theatre*. V Praze: Národní divadlo, c2010. ISBN 978-80-7258-352-2.

HUČÍN, Ondřej (ed.). *Bohuslav Martinů, Hry o Marii: [I. Premiéra Národní divadlo 29. října 2009, II. Premiéra Národní divadlo 31. října 2009*. V Praze: Národní divadlo, c2009. ISBN 978-80-7258-321-8.

JÄGER, Daniel (ed.). *Bohuslav Martinů (1890-1959), Mirandolina: operní komedie podle Carla Goldoniho : premiéry 5. a 7. prosince 2013 v Divadle Antonína Dvořáka*. Překlad Marie Kronbergerová. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2013. ISBN 978-80-87650-34-9.

MIKULÁŠKOVÁ, Eva (ed.). *Bohuslav Martinů (1890-1959), Tři přání, aneb, Vrtkavosti života: opera-film o třech dějstvích s prologem a epilogem z roku 1929, H. 175*. Překlad Václav Renč. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, příspěvková organizace statutárního města Ostrava, 2015. ISBN 978-80-87650-82-0.

Zvukové záznamy na CD

MARTINŮ, Bohuslav. *Ariane* [zvukový záznam na CD]. Praha: Supraphon, 1990. Nákl. číslo: 10 4395-2 631

MARTINŮ, Bohuslav. *Greek passion* [zvukový záznam na CD]. Praha: Supraphon, 1987. Nákl. číslo: 10 3612-2 632

MARTINŮ, Bohuslav. *Hry o Marii* [zvukový záznam na CD]. Praha: Supraphon, 1985. Nákl. číslo: 11 1802-2 632

MARTINŮ, Bohuslav. *Julietta* [zvukový záznam na CD]. Praha: Supraphon, 1990. Nákl. číslo: 10 8176-2 613

MARTINŮ, Bohuslav. *Řecké pašije* [zvukový záznam na CD]. Praha: Supraphon, 2010. Nákl. číslo: SU 3984-2

MARTINŮ, Bohuslav. *Slzy nože, Hlas lesa* [zvukový záznam na CD]. Praha: Supraphon, 1999. Nákl. číslo: SU 3386-2 631

MARTINŮ, Bohuslav. *Tři přání* [zvukový záznam na CD]. Praha: Supraphon, 1990. Nákl. číslo: SU 3103-2 611

MARTINŮ, Bohuslav. *Veselohra na mostě, Dvakrát Alexandr* [zvukový záznam na CD]. Praha: Supraphon, 1984, 1988. Nákl. číslo: 11 2140-2 611.

MARTINŮ, Bohuslav. *Voják a tanečnice* [zvukový záznam na CD]. Praha: Státní opera Praha, 15. 12. 2000. Nákl. číslo: SO 011 – 2611

MARTINŮ, Bohuslav. *Ženitba* [zvukový záznam na CD]. Praha: Supraphon, 1999. Nákl. číslo: SU 3379-2 611

Ostatní zdroje

HAVLÍK, J. *Počátky hudební avantgardy 20. století* [studijní texty k přednáškám z Dějin hudby]. HAMU, 2015.

7. PŘÍLOHY

Příloha č.1 – Opery Bohuslava Martinů – Specifikace a datum premiéry[32]

NÁZEV	POČET DĚJSTVÍ	TEXT	KOMPOZICE	PREMIÉRA	POZNÁMKA
Voják a tanečnice	3	J.L. Budín	1926-27, Polička, Paříž	5.5.1928, Brno	
Slzy nože	1	G.Ribemont-Dessaignes	1928, Paříž	22.10.1969, Brno	
Tři přání aneb Vrtkavosti života	3	G. Ribemont-Dessaignes	1928-29, Paříž	16.6. 1971, Brno	
Hry o Marii	4	V. Nezval, H. Ghéon, B. Martinů, J. Zeyer	1933-34, Paříž	23.2.1935, Brno	
Hlas lesa	1	V. Nezval	1935, Paříž	6.10.1935, Praha, Rozhlas	1960, Praha (scénicky)
Veselohra na mostě	1	B. Martinů	1935, Paříž	18.3.1937, Praha, Rozhlas	9.1.1948, Ostrava (scénicky)
Divadlo za branou	3	B. Martinů, L. Štraus	1935-36, Paříž	20.9.1936, Brno	
Julietta	3	B. Martinů	1936-37, Paříž	16.3.1938, Praha	
Dvakrát Alexandr	1	A. Wurmser	1937, Paříž	10.2.1964, Mannheim	
Čím lidé žijí	1	B. Martinů	1951-52, New York	20.5.1953, New York, TV	1955, New York (scénicky)
Ženitba	2	B. Martinů	1952, New York	7.2.1953, New York, NBC TV	1953, Hamburk (scénicky)
Mirandolina	3	B. Martinů	1953-54, Nizza	17.5.1959, Praha	
Ariadna	1	B. Martinů	1958, Schönenberg	2.3.1961, Gelsenkirchen	

[32] Šedou barvou jsou označeny jevištní premiéry, které byly provedeny až posmrtně

Řecké pašije (1)	4	B. Martinů	1954-57, Nizza, New York, Schönenberg, Řím	20.7.1999, Bregenz	
Řecké pašije (2)	4	B. Martinů	1957-59, Schönenberg, Nizza	9.6.1961, Curych	

Příloha č.2 – Stručný obsah oper Bohuslava Martinů

Voják a tanečnice

Kalidorus se dozví, že jeho milá, tanečnice Fenicie, má být prodána. Harpax, spartský voják, už dokonce na ni uzavřel smlouvu a zaplatil zálohu. Pomoci má Kalidorovi jeho bystrý sluha Pseudolus. Ten skutečně dokáže opatřit potřebný obnos, aby mohla být Fenicie vykoupena, a obratnými machinacemi nakonec dosáhne nejen toho, že se milenci nemusí rozloučit, ale dočkají se s pomocí lišáka Pseudola i souhlasu rodičů k sňatku[33].

Slzy nože

*Na scénu přichází Eleonora se svou matkou a zdáli sem doléhá selankovitý hlas tahací harmoniky, okouzlující obě příchozí. Vtom si však Eleonora povšimne, že nad nimi visí oběšenec! Rázem se do něho zamiluje. Matka v něm rozpozná souseda Saturna a rozmlouvá dceři její volbu. Ať si raději vezme pana Satana, po němž šílí všechny ženy. Eleonora odmítá, chce svého oběšence: „*On se mi líbí, jsem do něj blázen!" *Provdá se za něho, leč ženich neobživne. Zklamána flirtuje s černochem, projíždějícím okolo na bicyklu, aby přiměla nebohého Saturna k žárlivosti, a tím k nějaké známce života. Marně – a když navíc pozná, že v černochovi je skryt inkognito pan Satan, spáchá sebevraždu. Ale tu obživne Saturnus, jenž dokáže přimět k životu i Eleonoru. Té je souzeno zjistit, že vlastně i v panu Saturnovi je obsažen – pan Satan, ujišťující, že byl, je a zůstane vždycky ten druhý*[34].

Tři přání aneb Vrtkavosti života

Ve filmovém ateliéru vrcholí přípravy a režisér dává pokyn k natáčení: „Pán v lese potkal vílu, přivedl ji domů manželce a víla je vyzvala, aby vyslovili tři přání. Chtějí zbohatnout, a tak odjedou na zlatý ostrov. Všude samé zlato, prší i zlatý déšť. Loď ztěžkne a začne se potápět. Tu si muž uvědomí omyl a vysloví přání, aby jeho žena omládla. Stane se, jenže žena mu odejde s mladíkem. Zůstává tedy sám a přeje si, aby i on byl milován, ale naneštěstí přiběhne ošklivé kulhavé děvče

[33] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla,* s. 52
[34] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla,* s. 53

*a vrhne se mu kolem krku. Je žárlivá a pánovitá a za hádky ho udeří do hlavy. Hrdina umírá naříkaje, že „*život je těžká věc"*.*

*Slaví se dokončení filmu. A peripetie milostných vztahů z pohádky dostávají podobu skutečnosti: „*Ach, jak těžké je žít." *(citace podle B. Martinů)*[35]

Hry o Marii

Sbor a archanděl Gabriel zvěstují pannám příchod nebeského ženicha. Moudré panny neusnou a budou uvedeny do království nebeského. Panny pošetilé usnou, a dveře budou před nimi zavřeny.

Krásná, avšak nivní venkovanka Mariken zbloudí v osidlech města, jehož výklady a přepych ji poblouznily. Zabloudí a rouhajíc se přivolá ku pomoci nejen Boha, ale i ďábla. Zjeví se ďábel a s ním po boku prochází světem cestou necestou jako nástroj zlé moci. V jednom vlámském městečku zhlédne hru o Maškaronovi (advocatus diaboli) a Panně Marii. Uchvácena nekonečnou milosrdností Boží dává se na pokání. I když její tělo bude zahubeno, její duše už ďáblu nepatří. Bude spasena.

Následuje krátké pastorále na motivy moravské lidové balady o Narození Páně.

Sestra Paskalina, dívka, jež opustila klášter pro světskou lásku, prožívá strastiplné osudy. Ve chvíli, kdy se chce vrátit k čistému životu, zavraždí ďábel jejího milence a z činu obviní Paskalinu. Světská spravedlnost ji pošle na hranici, ale Panna Maria, která mezitím nepoznána konala za ni službu v klášteře, ji zachrání z plamenů.[36]

Hlas lesa

Nešťastná dívka je v temném hvozdu uloupena loupežníkem, který si ji přivede jako svou kořist k táborovému ohni. Záhy je prohrána v kartách. Nový majitel určí "zboží" na prodej staré šenkýřce a na rozloučenou jí dá dobrou radu: „Žádná baba mladou dívku nesnese – slečno – zakuklete se!" Mezitím se však šenkýřce má dostat ještě jiného potěšení: jiní loupežníci ulovili v lese myslivečka. Neukáže se příliš galantně; místo života po boku staré šenkýřky volí raději smrt. Los

---

[35] HAVLÍKOVÁ, Helena. *Opery Bohuslava Martinů,* oddíl Tři přání aneb Vrtkavosti života

[36] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla,* s. 78-79

rozhodne, kdo bude katem. Myslivce má popravit nepravý, zakuklený loupežník, jímž není nikdo jiný, než myslivečkova milá! A tak zatím co loupežníci usedají ke svému očku, končí kdesi v lese objetím milenců příběh lásky ztracené a znovu nalezené.[37]

Veselohra na mostě

Na protějších stranách řeky stojí proti sobě vojska a jedinou spojnicí je most. „Přátelská" a „nepřátelská" stráž most z obou stran přísně střeží a nesmlouvavě dbá předpisů, aniž ji znepokojí bezduchost vojenské byrokracie, když průvodní listy opravňují pouze ke vstupu na most – nikoli dál ani zpět. A tak jsou na mostě postupně uvězněni sličná Popelka a chmelař Bedroň. Ten vzápětí projeví čilý zájem o Popelčiny půvaby, ovšem jen do chvíle, než se přiřítí její žárlivý a ustaraný snoubenec. Nenechá si nic vysvětlit a zklamán proradností žen se odhodlává ukončit život. Na mostě se ocitne i Bedroňova manželka, která řeší problém „nevěry" s pravou ženskou rázností. Do salvy výčitek a nesvárů, ale i vojenských kulí a granátů vstupuje i roztržitý pan učitel – povznesený nad „nicotnosti" tohoto světa, neboť je hlubokomyslně soustředěný na hádanku o jelenovi v oboře.

Vše se v dobré obrátí: oba páry se usmíří, bitva skončila vítězně a konečně se i pan učitel dočká řešení své hádanky.[38]

Divadlo za branou

Colombina je zamilována do Harlekýna a Pierot žárlí. Z tohoto jednovětého nadhození úloh a zápletky se vyvíjí řada scének, jež končí tím, že Pierot šťastnějšího soka zastřelí. Zúčastněných osob tím radikálně ubyde, ale v comedii dell'arte to není na závadu: hra jde dál – nebožtík vstane se země a radostně si vezme Colombinu za ženu.[39]

---

[37] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla,* s. 81
[38] HAVLÍKOVÁ, Helena. *Opery Bohuslava Martinů, oddíl Veselohra na mostě*
[39] MIHULE, J. *Bohuslav Martinů: profil života a díla,* s. 85

Julietta

Pařížský obchodníček s knihami, citlivý, něžný a hluboce senzitivní Michel je opojen dívčí písní a jeho touha dostává podobu ženy – Julietty. Při své „cestě" za zvukovým obrazem vábivé ženské krásy se ocitá v podivném městě. Na první pohled se zdá normální, ukazuje se však, že život v něm je podivný, nezachytitelně a neočekávaně proměnlivý, neboť v něm chybí kategorie času a s ním logické příčinnosti a lidské paměti. Michel se střetává s lidmi, které nezajímá, co se stane v příštím okamžiku, stejně jako nevědí, co právě prožili – a přece touží po vzpomínkách alespoň tím, že si přivlastňují vzpomínky jiných. Michel se dostává do situací záhadných, směšných i tragických, neustále hledá svou Juliettu, kterou nachází, aby mu znovu unikala a znovu jej vábila. A zoufalý Michel se ocitá stejně jako na počátku v podivném městě… na jemné hranici skutečnosti a snu.[40]

Dvakrát Alexandr

Pařížský měšťák Alexandr nosí plnovous. Je šťastný, jeho žena Armanda také. Na stěně visí Alexandrův portrét – vousatý a věrný. Ale hle, hlavou Alexandrovou projde pošetilá myšlenka: vyzkoušet věrnost své ženy. Hladce oholen se vydává za šarmantního bratrance z Ameriky. Armanda jeho průhlednou hru přijímá. A ukazuje se, že bezvousý milenec má větší úspěch než vousatý manžel, což portrét stejně jako služka komentují s nelibostí – ostatně ani Armandin noční sen není z nejklidnějších.

Je ráno. Alexandr se chová jako manžel a žárlí. Armanda ve hře pokračuje – a tentokrát s nenucenou koketerií přijímá dvoření dosud odmítaného milence.[41]

Čím lidé žijí

Ševce Martina Avdějiče netrápí zdaleka tolik chudoba jako pocit životní prázdnoty a bezútěšné opuštěnosti. Na pokraji zoufalství se ze svého smutného údělu vyznává jedinému příteli – moudrému starému rolníkovi. Ten jej nabádá k pokoře a radí mu, aby pilně četl bibli – tak najde klid a štěstí. Martin uposlechne a najednou se mu zdá, že slyší hlas Hospodina: „Zítra k tobě přijdu".

---

[40] HAVLÍKOVÁ, Helena. *Opery Bohuslava Martinů,* oddíl *Julietta*
[41] HAVLÍKOVÁ, Helena. *Opery Bohuslava Martinů,* oddíl *Dvakrát Alexandr*

Druhý den Martin netrpělivě vyhlíží, kdy přijde Pán. V radostném očekávání pozve starého vysloužilce na skleničku čaje, obdaruje žebračku s dítětem a uprosí prodavačku, aby prominula rozpustilému klukovi, že jí vzal jablka. Nastal večer, ale Hospodin nepřišel. Martin otevřel bibli a náhle jej uchvátil hřejivý pocit štěstí, neboť poznal, že Spasitel byl přítomen v oněch prostých lidech, jimž pomohl nezištnou láskou.[42]

Ženitba

Sluha oznamuje svému pánovi, dvornímu radovi Podkolesinovi, že krejčí „právě dělá dírky" na svatební frak. Podkolesin se totiž odhodlal rozrušit stereotyp staromládeneckého nicnedělání a postrkován ve své váhavosti mnohomluvnou dohazovačkou i přítelem Kočkarevem se dostaví na námluvy. Potencionální nevěsta je však ze sňatku i z nenadálého vpádu hned celé čtveřice svérázných nápadníků ještě zoufalejší a bezradnější než dvorní rada. Kočkarev obratnou manipulací konkurenty odstraní, dokonce přiměje Podkolesina k příslibu okamžitého sňatku. Nevěsta se obléká a Podkolesin se ocitá příliš blízko osudnému činu a v poslední chvilce přece jenom raději prchá oknem.

Unaven našel Podkolesin opět pohodlí své lenošky a jen těžkopádně uvažující sluha nejapně připomene došitým oblekem Podkolesinovi jeho "dobrodružství"[43].

Mirandolina

Půvabné a zároveň vtipné a chytré hostinské Mirandolině muži jen těžko odolávají. Vytrvale o ni usiluje zchudlý markýz, který chce získat její přízeň titulem, zatímco bohatý hrabě to zkouší nákladnými dary. Ve skrytu – alespoň prozatím ji miluje i číšník Fabrizio. Pouze jediný z mužů v Mirandolinině hostinci – rytíř Rippafratta – zůstává k přednostem majitelky zcela netečný. A nejen to – jako zapřisáhlý odpůrce žen má pro Mirandolinu jen pohrdání a hrubé nezdvořilosti. Pro Mirandolinu je to povel k útoku: zamilované šlechtice přenechá dvěma podnikavým herečkám a sama se plně věnuje polapení antifeministy do sítí jeho vlastní domýšlivosti. Schválí jeho „zásadový" postoj k ženám a vyjadřuje mu obdiv velikou

[42] HAVLÍKOVÁ, Helena. *Opery Bohuslava Martinů,* oddíl Čím lidé žijí
[43] HAVLÍKOVÁ, Helena. *Opery Bohuslava Martinů,* oddíl Ženitba

úslužností a vlídností. Útok na rytířovu ješitnost má rychlý vývoj – Rippafratta beznadějně padá do nástrah zmítán láskou a žárlivostí. Léčka vrcholí, když Mirandolina strhne rytíře k vášnivému milostnému vyznání před celým hostincem. Mirandolina triumfuje, obelstěný Rippafratta zuří a chce se bít. S rozvahou zasahuje Fabrizio, a to je chvíle, kdy jej Mirandolina může prohlásit za svého vyvoleného.[44]

Ariadna

Theseus připlouvá se svými druhy na Knossos, aby zabil Minotaura. Setkává se s Ariadnou. Bubeník ohlašuje jejich svatbu. Theseus pro lásku k Ariadně zapomíná na svoji povinnost.

Jeho druhové jsou nespokojení a v souboji s Minotaurem jeden z nich umírá. Minotaurus nebojuje svou ohyzdností či fyzickou silou. Jeho zbraní je lidská psychika – slabina každého člověka – neboť na sebe bere podobu svého protivníka. „ A kdo troufal by si zabít sám sebe?" Theseus se odhodlá a zabíjí s Minotaurem svou lásku k Ariadně. Odjíždí šťastný?

Ariadnino lamento je naplněno smutkem, neboť každé loučení je bolestí duše. Ale je v něm i radost, vždyť jí bylo dopřáno poznat absolutní lásku. I Ariadna odchází… smířena.[45]

Řecké pašije

Kněz Grigoris shromáždí starší obce Lykovrisi a vybírá mezi vesničany Krista a apoštoly pro pašijové hry. Hluboký mír, v němž vesnička pohodlně žila a tučněla, byl však v tu chvíli rozrušen náhlým otřesem. Tak jako prst boží, žádající důkaz víry, vstoupili na náves uprchlíci zpustošené vesnice, prosící o azyl. S hněvem byli odmítnuti a donuceni hledat útulek na skalnatých horách. Ale za odcházejícími, vedenými v úzkostech plamenným duchem otce Fotise, jejich nepřemožitelného kněze a vůdce, jdou srdce nově vyvolených svatých. Den po dni dosavadní životy těchto mužů postupně mizí; síla jejich víry a jejich role v příštích pašijích začíná přetvářet jejich duše do nové zralosti. Manolios, pastýř a snílek, prožívá strašný boj o zpodobení Krista. Naivní veselý hokynář zapomíná na svá drobná zlodějství,

---

[44] HAVLÍKOVÁ, Helena. *Opery Bohuslava Martinů,* oddíl Mirandolina
[45] HAVLÍKOVÁ, Helena. *Opery Bohuslava Martinů,* oddíl Ariadna

chlípná vdova Kateřina, Marie Magdaléna, platí draze za svou novou víru a divoký Jidáš dovrší svůj osud.

Poznáváme každého muže a ženu v záhybech jejich duší, vždy živelně živoucí a vybuchující vášnivou energií, aby došli k vlastním cílům. Poznáváme s nimi radostné teplo léta a úrody, divoké milostné spojení Nikolia s Lenií, zoufalý boj mezi uprchlíky a vesničany a tragickou smrt Manolia, pastýře – Krista. (B. Martinů, 1956)[46]

[46] HAVLÍKOVÁ, Helena. *Opery Bohuslava Martinů,* oddíl Řecké pašije