e*forum

Píše Vlasta Reittererová

(E*forum, 10. 02. 2021)

V průběhu 19. století se vyprofilovaly muzikologie, teatrologie, literární věda a další duchovědné obory jako samostatné disciplíny. Tím se otevřela možnost jejich další diferenciace a specializací, avšak zároveň se oslabilo povědomí společných vazeb a kontextů a vystřídalo je zúžené, jednostranné vidění. V případě opery a hudebního divadla vůbec je to dodnes patrné na odlišných přístupech muzikologů a teatrologů, kteří se věnují dějinám, ale i hudební či divadelní kritice. Ve vztahu hudby a literatury v širším či hudby a dramatu v užším slova smyslu je mezioborové spojení nepostradatelné a naštěstí se různé obory opět začaly setkávat a prostupovat.

Germanistka, historička a teatroložka **Amanda Baghdassarians** věnovala svou knižně vydanou dizertační práci ***Franz Werfels andere Moderne*** pražskému rodáku Franzi Werfelovi, konkrétně jeho dílu *Verdi. Román opery* (1. vyd. 1924). Werfelův román není biografický, demonstruje antagonistické vztahy v kulturním myšlení doby, k jejichž projekci slouží postavy Giuseppe Verdiho a Richarda Wagnera. Analýzou románu uvádí autorka estetické vnímání a paradigmata dvacátých let do souvislostí, jakými procházely obory hudební estetika, hudební sociologie a částečně i hudební psychologie. Proměn hudebního jazyka, spojených s opouštěním tonálního myšlení a tradičních forem, se dotýká jen zlehka; pro vykreslení kontur osobností, které při všech rozporech měly leccos společného, není třeba zabíhat do hudebně teoretických a kompozičně technických problémů. Verdiho a Wagnerovo úsilí mělo koneckonců v celkovém výsledku společného jmenovatele, snahu o vyvážený hudebně divadelní tvar, jehož složky se vzájemně nepotlačují, nýbrž podporují.

Do úvodu své práce staví autorka koncept německého hudebního kritika (ale také dirigenta a divadelního intendanta) Paula Bekkera (1882–1937), považovaného za zakladatele hudební sociologie, propagátora „nové hudby“, jíž dal svým spisem z roku 1919 jméno a svou teorii stavěl proti formalistické estetice Eduarda Hanslicka. Druhá část pojednává o rozhodujících aspektech postojů k opeře (hudebnímu divadlu), jaké zastávala powagnerovská generace, kdy do diskuse vstoupili Ferruccio Busoni svým spisem *Návrh nové estetiky hudebního umění* (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1907, resp. 1916) a Hans Pfitzner brožurou *Nová estetika hudební impotence* (*Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*, 1920). Busoni, po otci Ital, po matce s německojazyčnými kořeny, stál rozkročen mezi dvěma kulturami, žádal vrátit divadlu hravost, odmítal Wagnerovo iluzivní jeviště a psychologizaci. Nic však není jednoznačné a poznamenejme, že roku 1913, v jehož závěru končila ochranná lhůta na Wagnerova *Parsifala*, omezující uvádění díla na Bayreuth, označil Busoni jeho partituru za „mistrovsky krásnou“, na jejíchž „horizontálních ani vertikálních liniích

nemohou žádné zákony, pro ani proti, něco změnit“. Busoni právní opatření nechápal, neboť „peníze se mají dát geniálnímu muži *zaživa*, aby mohl tvořit, nikoli úroky jeho dědicům“ (*Vossische Zeitung*, 6. 1. 1913).

Hned zde se nabízí možnost ještě širšího kontextu, než jaký vzala autorka v úvahu a jenž souvisí s onou částí Werfelova života, kterou strávil v kulturní atmosféře tehdejší Prahy. Werfelův pražský přítel Max Brod hovoří v autobiografii *Život plný bojů* o neshodách s Werfelem, které se týkaly Wagnera. Důvod Werfelova odmítání Wagnera viděl v nedostatku přítelova hudebního vzdělání, jenž pro komplikované hudební struktury neměl smysl, a proto byl bezvýhradným obdivovatelem Verdiho. Je známo, že počátek Werfelova nadšení pro tohoto skladatele souvisel s hostováním Enrica Carusa v pražském Novém německém divadle roku 1904, kde ho čtrnáctiletý Werfel uslyšel jako Vévodu v *Rigolettovi*. Ernst Křenek zase vzpomínal, že Werfel a Alma Mahler „hodiny procházeli klavírní výtahy Verdiho oper, přičemž Werfel vskutku příjemně zpíval všechny vokální partie“ (Ernst Krenek: *Im Atem der Zeit*. Hamburg, 1998, s. 358). Polarita Verdi – Wagner je předmětem řady prací. Z poslední doby lze uvést například dvojmonografii, v níž se píše, že Werfelova fiktivní biografie „není namířena proti Wagnerovi, […] nýbrž proti vlastním současníkům, kteří zavrhli 19. století a hledají novou hudbu v aktualitě, v nové věcnosti, jako spotřební hudbu nebo v atonálních konstrukcích, čímž vším Werfel opovrhoval“ (Eberhard Straub: *Wagner und Verdi. Zwei Europäer im 19. Jahrhundert*. Stuttgart, 2012).

Amanda Baghdassarians propojuje s Werfelovým antiwagnerovským smýšlením a s jeho nadšením pro Verdiho a Busoniho koncepci hudebního divadla. Zabývá se Werfelovými dramaturgickými úpravami Verdiho oper, zejména *Dona Carlose* (premiéra 15. 5. 1932 ve vídeňské Dvorní opeře). Touto částí své práce nadhodila autorka zajímavé téma související i s tolik diskutovaným tzv. „režijním divadlem“ a právem na aktualizaci historických divadelních textů vůbec, proto si dovolím doplnit a připojit vlastní úvahu. Tzv. „verdiovská renesance“, na níž měl Werfel zásadní podíl, započala už jeho úpravou *Síly osudu*, uvedenou poprvé 20. 3. 1926 v Drážďanech a vzápětí 27. 11. 1926 ve Vídni (12. 12. téhož roku ji uvedlo také Nové německé divadlo v Praze). Werfel, sám dramatik, přistupoval k operním textům z pozice dramatu a je otázka, zda lze u jeho revizí operních libret vůbec hovořit o úpravě, přepracování, resp. adaptaci. Ač Werfel tento pojem (Bearbeitung) sám používá, v článku, zveřejněném v souvislosti s premiérou *Síly osudu* ve Vídni (*Die Bühne*, 11. 11. 1926), se vyjadřuje k námitkám, s nimiž se setkal po drážďanské premiéře, totiž že jeho „adaptace […] jsou příliš věrné originálu“. Poukazuje na podmínky smluv, které Verdi uzavřel s nakladatelstvím Ricordi, jež nedovolují „dramaturgické změny jakéhokoli významu, nové motivace, škrty, doplňky a podobně“. V dalším textu článku pak Werfel hovoří pouze o „retuších“. Větší zásah, který si dovolil, byly lidové scény, v nichž místo opěvování války zdůraznil myšlenku svobody, již Verdi zastával – vypointování finálních scén v tomto smyslu pak pochopitelně mění i vyznění díla. Werfelova úprava *Síly osudu* je především básnická, ve snaze „z průměrného operního textu, který starý, svého času osvědčený překladatel J. Ch. Grünbaum převedl do německých rýmů, vytvořit verše“ (překlad Johanna Christopha Grünbauma pocházel

z roku 1863, poprvé uveden 1878 v Berlíně; V. R.). Autorka neklade otázku, do jaké míry a zda vůbec Werfel pracoval (byl schopen pracovat) s italským originálem, přitom je dostatečně známo, k jakým významovým posunům dochází při převodu do cizího jazyka v zájmu souladu s hudbou.

Při práci na *Donu Carlosovi* měli upravovatelé Werfel a režisér Lothar Wallerstein podstatně volnější ruce. K této opeře existuje několik verzí samotného Verdiho a operní dramaturgové a režiséři s nimi podle své koncepce kreativně pracují dodnes. Přesto se i tentokrát jednalo o velmi obezřetnou práci, z níž většinu – jak Werfel doznává – provedl režisér Wallerstein (příloha k *Neue Freie Presse*, 8. 5. 1932). Oba věděli, že hudba musí zůstat nedotčena a že „svědomitý upravovatel opery je cosi jako restaurátor obrazů". Autorka v zájmu dodržení koncepce práce a nevytváření dalších odboček nezmiňuje dobové ohlasy inscenace, pro dějiny recepce a dobové estetické hodnocení však nejsou bez významu a tento aspekt mi v knize poněkud schází.
Po premiéře ve Vídni 10. 5. 1932 (pražské Nové německé divadlo uvedlo Wallersteinovu a Werfelovu verzi 12. září 1934) se například psalo, že Werfel svými revizemi textů a dramaturgickými úpravami přivedl k novému životu Verdiho opery, které „zhynuly na libreto", plný požitek však přichází teprve s hudbou, která představuje ohromné bohatství „smyslu pro zvuk a zvukových struktur, strhující dramatičnosti a okouzlující něhy" (*Illustrierte Kronen-Zeitung*, 11. 5. 1932). Proti tomu stojí rozsáhlá recenze Julia Korngolda (*Neue Freie Presse*, 11. 5. 1932), jenž se zabývá i Schillerovou předlohou jako politickým dramatem, zatímco ve spojení s hudbou se nutně muselo dostat do popředí drama lásky. Oceňuje, že Werfel a Wallerstein pozvedli literární úroveň německého překladu, avšak zasáhli do děje i do hudby. Především však Korngold píše, že v *Donu Carlosovi* se nesetkáme s ničím „z bohatství, rozmanitosti, okouzlující magie, duševního výrazu, psychologické výstižnosti arios takového *Othella* nebo nepochopitelné inspirace *Aidy.* […] Melodie *Dona Carlose* jsou až na několik výjimek bezvládné, pobledlé, méně nápadité. […] Zvláštní jsou v této opeře krátké orchestrální předehry a ritornely, jakoby nabité schillerovským patosem a rétorikou."

V této části práce Amandy Baghdassarians dojde i na epické hudební divadlo a Werfelovu spolupráci s Kurtem Weillem a Maxem Reinhardtem na oratoriu *Der Weg der Verheißung* [*Cesta zasvěcení*], k jehož uskutečnění však došlo (s finančním fiaskem) až roku 1937 v exilu v New Yorku pod názvem *The Eternal Road*. Weillovu americkou operu *Street Scene* z roku 1946 autorka zmiňuje téměř jen mimochodem, v souvislosti s Weillovým studiem Werfelových úprav shakespearovských předloh. Neuvádí ani autory textu opery (libreto Elmar Rice, texty písní Langston Hughes), snad i proto, že by se jí otevřel další problém: opera, do níž jsou integrovány jazzové prvky, by – kdyby se Werfel její premiéry dožil – jeho operní estetice stěží vyhovovala.

Centrum práce Amandy Baghdassarians tvoří třetí díl, v němž se konkrétně zabývá analýzou Werfelovy knihy *Verdi. Román opery*, její strukturou, skutečnými postavami, jež jsou zasazeny do fiktivních dějů, i vymyšlenými, které spoluutvářejí pozadí pro nastínění společenských a estetických názorů Verdiho doby – a doby Werfelovy.

Literárních děl, která nejsou čistou biografií (ať už vědeckou, či beletristicky pojatou) a volí uměleckou osobnost jako projekční plochu pro různé problémy, je celá řada. Mají své obdivovatele a stávají se také terčem neobjektivní kritiky, která nebere ohled na uměleckou licenci, jíž konkrétní historická osobnost slouží k vytvoření modelové situace (např. známá, od Puškina až k Formanovu filmu *Amadeus* uplatňovaná kontrapozice Mozart versus Salieri). Werfelův román o Verdim posloužil Thomasi Mannovi k jeho románu *Doktor Faustus* (1. vyd. 1947). Oba romány poutají pozornost už tím, že trvale provokují k hypotézám, kdo a do jaké míry je „portrétován" v postavě Werfelova Fischböcka (Josef-Matthias Hauer, či Ernst Křenek – Křenek ovšem ztotožňování s Fischböckem popíral) a Mannova Adriana Leverkühna (Arnold Schönberg). Werfel potřeboval Fischböcka jako „katalyzátor", aby na něm ukázal zásadní dilema vazby mezi tvůrcem a publikem. Rozbor odlišných uměleckých a lidských postojů, soustředěných v této kapitole, patří k nejzajímavějším částem knihy. Můžeme dodat, že v opeře se podobným tématem vazby tvůrce a okolí zabývají Pfitznerova opera *Palestrina*, *Vzdálený zvuk* Franze Schrekera, Hindemithův *Malíř Mathis* aj.

Závěrečná část, věnovaná Werfelově metafyzice umění a jazyka, se zabývá otázkami, které před první světovou válkou hýbaly intelektuálním světem a vyjadřoval se k nim i Werfel – krizí historismu a krizí (přetechnizované) skutečnosti, kritikou uměleckého realismu aj. Při čtení textu si uvědomujeme, jak jsou tehdejší problémové otázky aktuální. Výrok George Michaela, zvolený jako motto knihy, je v tomto smyslu plně opodstatněný; nic se neopakuje („I don't think youth culture will produce people like myself, Madonna and Prince anymore. I don't think it's gonna happen again. It's too fragmented now"). Autorka se v závěru ve vztahu k ústřednímu tématu, jímž je antagonismus tzv. moderny a „antimoderny", věnuje Werfelovým literárně teoretickým studiím a jeho další románové a dramatické tvorbě už jen výběrově. Při šíři a rozvětvenosti materiálu a myšlenek, z nichž každá otevírá další problémový okruh, to ani není jinak možné. Kniha je vybavena pečlivým bibliografickým aparátem a důsledně redakčně připravena, pouze na s. 66 unikl překlep v titulu spisu Franze Spemanna (místo *Stimmen aus der deutschen Stundenbewegung* má být pochopitelně *Studentenbewegung*), namísto Berliner Philharmonie má stát Berliner Philharmoniker (s. 24) a rovněž názvy rakouských institucí, v nichž působil historik umění Alois Riegl, nejsou uvedeny přesně (s. 60); to jsou však jen puntičkářské připomínky.

Je otázka, zda chybějící jmenný rejstřík v knize byl záměr: čtenář je „nucen" pročíst celý text, nemůže se jen spokojit s radou knihovníka v *Muži bez vlastností* Roberta Musila. A je to text nejen poučný, ale jako interdisciplinární příspěvek nesmírně inspirativní, který určitě stojí za přečtení, zamyšlení – a navázání.

Amanda Baghdassarians*: Franz Werfels andere Moderne. Musikästhetische und kunstsoziologische Konzepte in Franz Werfels Roman „Verdi. Roman der Oper*".
2. korrigierte Auflage. Verlag Königshausen & Neumann GmbH: Würzburg, 2019, 277 s.

www.ipsl.cz