

Prvky intertextuality libreta muzikálu *Bastard*

Literární útvar *libreta* můžeme posuzovat z dvojího hlediska: jednak z hlediska funkčnosti v celkové hudebně dramatické struktuře, jednak z hlediska absolutní hodnoty libreta jako určitého specifikovaného dramatického textu. Mně půjde o druhé hledisko. Pro předmět mého příspěvku je důležitý fakt, že předlohou libreta bývá nejčastěji dramatický činoherní text, využívají se díla básnická a prozaická, libretista nezřídka zpracovává také vlastní námět.¹

Autorem libreta muzikálu *Bastard* je brněnský Stanislav Moša, pro úplnost připomínám autora hudby, kterým se stal Zdeněk Merta. Premiéra muzikálu se odehrála v Městském divadle Brno 12.11.1993. Autoři a divadelníci jím navázali na úspěšnou muzikálovou inscenaci *Snů nocí svatojánských*. V kontextu celého díla mohl zkušenější divák uvnitř vícevrstevného textu odkrýt latentní vztahy k jiným textům, zejména ke Goethově tragédii *Faust* a k bibli.²

Ke kritice žánru muzikálu *Bastard*

S. Moša a Z. Merta své dílo označují za vizualizované oratorium. Formou však nejde o typické oratorium, tedy rozsáhlé vokálně-instrumentální hudební dílo pro sbor, sóla a orchestr, ale spíše o divadelní, pohybovou, světelnou a zvukovou *variaci*. Nejedná se přitom ani o rockový muzikál v pravém slova smyslu, přestože Merta především využívá prvky rockové hudby. V textu rockových muzikálů totiž obvykle chybí příběh, v němž by bylo vše s dokonalou pravděpodobností motivováno. Rockový muzikál představuje formu, které také chybí jasná sémantika, nejen sémantika celku, ale i jednotlivých čísel,³ tak jak jsme na ni zvyklí z „realističtějších“ předrockových muzikálů. Žánr rockové opery patří k žánrům relativně velmi prestižním. Je to žánr ve stavu zrodu, o čemž svědčí i nejistota pokud jde o jeho žánrové označení. To je často suplováno něčím, co se nalézá na pomezí deskriptce a reklamního sloganu se vši jeho významovou neurčitostí. Domnívám se, že označení „vizualizované oratorium“, které se vyhýbá termínu rocková opera, je příkladem takového „nouzového“ řešení. Žánr oratoria je charakterizován nejevištní podobou (v našem případě jde tedy o *contradictio in adjecto*).

Problémy vztahu relativně uzavřených částí a celku má nejen muzikál, ale také román. Viktor Šklovskij román charakterizuje takto: „Složitá umělecká díla jsou obvykle výsledkem kombinací a vzájemného působení jednodušších a především rozsahem menších děl, která existovala už dříve. Román se skládá z kousků - z novel. Hra se skládá ze slov, vtipných dialogů, pohybů, kombinací pohybů a slov a z výstupů.“⁴ Jak naznačuje Šklovskij, vztahy částí a celku jsou v románě i v divadle z velmi obecného formálního hlediska v podstatě stejné.⁵ Muzikál je do značné míry ještě složitější celek než román. Není však účelem tohoto příspěvku aplikovat na

1 Slovník literární teorie (red. Š. Vlašín), Praha 1984, s. 200.

2 Martinek, L.: *Bastard* jako mýtus. Region Opava 1993, 45. s. 5.

3 Osolsobě, I.: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Praha 1974, s. 145.

4 Cit. podle Osolsobě, I.: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. cit. dílo, s. 147.

5 Tamtéž.

dramatické dílo hlediska jiných umění, například literatury a hudby, ale vyjít z hledisek dramatických a divadelních. Každé hudebně dramatické dílo můžeme nahlížet přibližně ze tří hledisek: 1. z hlediska divadelní, eventuelně varietní pestrosti; 2. z hlediska dramatické jednoty; 3. z hlediska vyššího (archi)tektonického celku, který se nad tím vším klene.⁶

Tato hlediska není možné aplikovat beze zbytku. I při snaze muzikálu o co největší pestrost - v našem případě jde o „theatrum mundi“ - revuální plán nutně přesahuje do dramatického, přičemž architektonické uchopení celku je možné (nebo zde alespoň tušíme podobnou snahu).

Ad 1. Hledisko divadelní (varietní) pestrosti

Povaha tohoto příspěvku neumožňuje analýzu revuálního plánu v jeho celku, protože se opírá pouze o libreto, nikoliv například o videozáznam představení. Budou nás proto zajímat některé specifické projevy revuálního plánu, jako zpěvní čísla, výstupy, dialogy.

1. Zpěvní čísla

Muzikál *Bastard* obsahuje 40 čísel, představení se dělí do dvou částí (aktů): 1. část - 19 čísel, 2. část 21 čísel. To je sám o sobě úctyhodný počet proměn scény, slibující velkolepou podívanou a svědčící zároveň o velkém zastoupení revuální složky.⁷

2. Výstupy

Jednotlivé výstupy postav není možné pro omezený prostor této studie podrobit důkladné sémantické analýze. V muzikálu vystupuje řada nejružnějších postav reprezentujících lidstvo a jeho rozmanité společnosti (staré hraběnky, zdegenerovaní rytíři, zlatí pomatenci, pedantky, žebráci, malomocní), postavy „pohádkové“ (vlasatice, černoděr, ohněmuži, čaronejednice, slepé víly, větroobři) a postavy mytologické či biblické (Duch svatý, Satan, anděl). Mimo postavy hudebně dramaticky charakterizované samostatným číslem je v muzikálu spousta dalších postav spojených tanečním projevem a individualizovaných pouze kostýmem, sólovou akcí (gestem), maskou, jménem.

Jako diskutabilní se mi jeví antropomorfizace zmíněné postavy Ducha svatého. Podle bible Duch svatý přichází od Otce (Jan: 15, 16), ale není samostatnou bytostí (Matouš: 10, 29). Z hlediska výtvarného umění bývá Duch svatý většinou zobrazován v podobě holubice, plamenů či světla a antropomorfizován dosti vzácně (Seslání Ducha svatého od Mistra Vyšebrodského oltáře, z doby kolem r. 1350).⁸ Je patrně věcí autorovy licence, že takto pojmenoval dramatickou postavu, kterou v Goethově *Faustu* reprezentuje Hospodin. Za vyložení lapsus však považuji nářek Ducha svatého nad *Bastardovým* zaprodáním se Satanovi. Tento jinak působivý monolog zaujímající rozměr celého čísla autor nazval poněkud nelogicky a v rozporu s jakýmkoli teologickým výkladem bible Kristův pláč.⁹

⁶ Tamtéž.

⁷ „Plán revuální a plán dramatický: Každý muzikál tvoří především celek revuální (revuální plán je strategicko-taktický rozvrh tohoto revuálního celku). Jde o souhrn materiálů, z nichž divadlo staví: herci, jejich pohyby, hlasy, slova, tóny, světla, dekorace, rekvizity, nábytek, zvuky atd. a dále jakési ‚polotovary‘ a ‚prefabrikáty‘ z nich zhotovené: čísla, výstupy, dialogy, písně, tance. Hlavním zákonem revue je pestrost a ta představuje i hlavní pořádkující princip revuálního plánu díla. Naproti tomu dramatický plán (také jej můžeme označit za sémantický) si nevšímá revuálních čísel, ale bezpečně čte jejich dramatické významy a rozeznává ucelený úsek mezilidské komunikace a interakce, který hra modeluje. Princip své organizace nenachází v sobě, ale mimo sebe, v komunikační skutečnosti, kterou zobrazuje: je exomorfní homogenizací heterogenního celku. Je to plán integrace, jednoty. Oba plány jsou vzájemně protichůdné a síla celku je v jednotě jejich protikladů.“ (Tamtéž, s. 152.)

⁸ Moša, S.: *Bastard*, Městské divadlo Brno, Brno 1993, s. 103.

Pokud jde o postavu ďábla (u Goetha je jím Mefistofeles - u S. Moši Satan), pak bych rád jako příspěvek k výkladu faustovské pověsti citoval výrok Franze Baadera o filozofii náboženství: „Pravý ďábel může být jen krajní ochlazení. Může být jen /.../ nejvyšší svrchovaná soběstačnost, extrémní lhostejnost, negace zahleděná do sebe samé. /.../ Ale právě pro tuto ledovost je prý znázornění ďábelského principu v poezii nemožné. Zde nemůže dojít k oproštění od *všeho* patosu, pro děj je naopak nezbytný satanův zájem, který se projevuje právě jako *ironizování* skutečnosti...“¹⁰ Mošův Satan opravdu zaujímá ironizující postoj ke skutečnosti (viz např. číslo s názvem Panoptikum); podobně je tomu s postavou Jidáše v muzikálu Andrewa Lloyda Webera a Tima Rice Jesus Christ Superstar.

3. Dialogy

Vypsáním dialogů a přidáním nejnужnějšho spojovacího textu dostaneme *libreto*, tedy něco, co lze považovat za literární dílo. Vyjměme z libreta zpěvní texty a získáme pak útvar, který se většinou podobá sbírce básní, nezřídka se vyznačuje solidní úrovní a může někdy mít ucelený charakter.¹¹

Ačkoliv *libreto* má povahu literárního díla, přece jen je třeba si uvědomit, že se pořád jedná o zápis zpěvních textů. V poezii je základní jednotkou verš a strofa je tu pouhé „nepovinné členění“ (J. Lotman), tedy členění obdobné odstavcům v próze a příznačné spíše pro básně narativního rázu. Podle Iva Osolsobě je však zcela jiná situace v písni, kde není reálnou jednotkou verš, přestože je tu slyšet stejně dobře jako v poezii, ale právě strofa. Strofa je základní písňovou jednotkou.¹² Prakticky vzato muzikál použije písň jako promluvy příslušné dramatické osoby - ze sólové písň se stane zpívaný monolog, z dueta pak dialog (někdy též dvojmonolog). Neboli - z písň vzniká hudebně dramatický prostředek, kterému se říká zpěvní číslo. Jeho text není básní a nepatří do poezie, protože se řídí zcela jinými zákony než zákony básnické tvorby. Zatímco poezie hraje kooperativní hru se svým čtenářem, text zpěvního čísla, tam, kde kompetitivní interakcí své postavy modeluje jazykovou složku hry, může mít aspoň zčásti kompetitivní charakter. Sémiotika jazykové složky zpěvního čísla se tedy neřídí zákony poezie, ale spíše zákony *citátu*.¹³

Ad 2. Hledisko dramatické jednoty

Hlavní dramatická postava - Bastard - v průběhu děje prochází rozličnými situacemi, které umožňují dosáhnout revuální pestrosti. K Bastardovi se přidává jeho zplozenec Homunkulus a také Satan. Do cesty je mu seslána Markétka jako symbol krásy. Bastard je vystaven nejrůznějším falešným lákadlům a svodům pozemského života. Ke katarzi však v dramatu nedochází v okamžiku Bastardova pokusu ztotožnit se se světem prostoty a chudoby, ale až v okamžiku jeho úplného prozření. Tehdy Bastard pochopí, že nikoliv věčný život, ale jenom smrt má smysl, neboť „ctít se má to, co přetrvává“. „To, co přetrvává“ je ovšem podle autora smrt. (Z hlediska intertextuality se nabízí srovnání s dramatem bratří Čapků Adam Stvořitel. V tomto díle však přežije jako naděje pro lidstvo Zmetek.) Pro většinu muzikálových hrdinů je charakteristické, že hledají úspěch. Muzikál se tudíž nemůže opírat o jednotu místa, jak to činí opereta, preferuje mnohaobrazové členění, jaké

⁹ Slovník biblické kultury, Praha 1992, s. 52.

¹⁰ Mann, T.: Jak jsem psal Doktora Fausta, Praha 1962, s. 90.

¹¹ Srov. Osolsobě, I.: Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, cit. dílo, s. 91-93.

¹² Tamtéž, s. 103-104.

¹³ Tamtéž, s. 159.

přináší revue.¹⁴ Pro řadu muzikálů je pak typické, že vznikly z činohry nebo z jiných předloh (opera, balet, comics apod.). V případě našeho muzikálu se nabízí srovnání ponejvíce s Goethovým Faustem. Muzikál lze chápat jako *parafrázi* této činoherní předlohy, jež byla sama inspirována faustovskými legendami.

Autor libreta S. Moša zachází ovšem s faustovskou látkou velmi volně, takže se ve vnímání rodí pochybnost, je-li vůbec možno o parafrázi mluvit. U Goetha Faust překládá bibli a verš „Na počátku bylo slovo“ mění na „Na počátku byl čin“ a tímto krédem vrcholí i druhý díl tragédie. Ve sféře tvůrčí činnosti v době romantismu bylo možné spatřovat jediné smysluplné naplnění smrtelných životů. Současnost však klade dle Mošova vyjádření v tištěné podobě libreta před člověka množství otázek zpochybňujících smysl jeho existence, pochybným se stává i onen „čin“, který přetváří a namože hubí svět, čin, kterým lidstvo předběhlo svou schopnost jakýkoli čin reflektovat z historické perspektivy, a to především díky ztrátě všeobecné pokory a nadměrnému sebevědomí.¹⁵ Moša se začal zabývat faustovskými legendami, kterým je společné neobyčejně zřetelné pojmenování věčného údělu člověka zápasit se svým osudem na této zemi: narodit se - žít - a zemřít. Mošův a Mertův muzikál je úvahou nad ztrátou lidského povědomí o čase ve všech jeho aspektech.¹⁶ Ve zmíněných sentencích má dominantní postavení vztah autora libreta k aktu vyhnání z ráje. Zde se zrodil i název muzikálu - Bastard. Bastard - zmetek, člověk, který se nepovedl, je ve svých touhách ničen poznatkem nezměnitelnosti ve změnách. *Theatrum mundi*, kterým prochází, ho opakovaně utvrzuje v přesvědčení, že ono lidské pachtění „někam dopředu“ je marné, pokud si člověk neuvědomí význam okamžiku, onoho „ted“ v běžném, smrtelném životě.¹⁷

Jak se tato autorova představa promítla do samotné struktury libreta a v čem spočívají hlavní odlišnosti od činoherní podoby Fausta Goethova?

Počátek muzikálu se vyznačuje spíše vazbami na bibli než na Goethova Fausta, i tady se ovšem autor odchyluje od tradice. Verš „Na počátku bylo slovo“ podle něj nekončí slovem „slovo“. V bibli po této větě následuje „A to slovo znělo světlo“. Kromě tohoto světla pak autor mluví ještě o jakémsi jiném světle, které umožňuje, aby tvary skrze světlo námi viděné vstupovaly do řádu našeho chápání. Ale nejdůležitějším světlem je podle autora to, které je schopno rozjasnit onu mnohahedinnost lidského plemene v jeho pestrosti. Člověk je smrtelný - lidstvo nesmrtelné. Člověku je dáno rozlišit dobré od zlého, ale teprve lidstvo ze své historické perspektivy zhodnotí, kde byla pravda.¹⁸ Analýza myšlenkového postupu S. Moši na základě jeho libreta je velmi komplikovaná, neboť se zde dosti kuriózně mísí verše ze Starého i Nového zákona, konkrétně z první knihy Mojžíšovy a Evangelia svatého Jana. Další aluze na bibli obsahuje číslo s názvem *Panoptikum*, kde jsou v souladu s první Mojžíšovou knihou vyjmenováni potomci Adama a Evy, které Bastard označuje za zmetky!¹⁹

Shodné prvky s Goethovým Faustem představuje v muzikálu úmluva Ducha svatého se Satanem (ve Faustovi Hospodina s Mefistofelem), že na Bastardovi bude demonstrována hodnota nebo bezcennost člověka. Bastard vyjadřuje lítost nad tím, že náhoda tomu chtěla, aby člověk pojedl ze dvou stromů rajské zahrady plody stromu dobrého a zlého a nikoliv ze stromu života. Pomocí Satanova pláště je Bastardovi vráceno mládí. Posléze z mlhy a světla vytváří Bastard umělého

14 Tamtéž.

15 Moša, S.: cit. dílo, s. 19.

16 Tamtéž, s. 19.

17 Tamtéž, s. 19-20.

18 Tamtéž, s. 19-20.

19 Tamtéž, s. 50.

člověka - Homunkula (v Goethově *Faustovi* Homunkula vyrobí famulus Wagner). Rovněž postava Markétky je autorem libreta pojata odlišně, s výjimkou tragického vyústění lásky. Markétka se s Bastardem setkává v pěti různých podobách (Hvězdička, Slepá víla, Ztracenka, Marnivá princeznička, Žebračka), přičemž se obětuje pro jeho spásu. V průběhu děje je jednou násilněna (zlatými pomatenci) a dvakrát umře (?), podruhé zabíjí své dítě a potom sebe (číslo Léčka). Ve *Faustovi* se Markétka otráví po smrti svého bratra zraněného v souboji s Mefistofelem. V *Mošově muzikálu* je zabit rovněž Homunkulus rukou Bastarda. Konec muzikálu je tragický. Bastard, jemuž je splněno poslední přání - získat vládu nad smrtí, se symbolickou kosou v ruce zahubí lidstvo a zlikviduje také Satana a Ducha svatého a poté, zestárlý a osamělý, umírá. Závěrečná scéna vrcholí zpěvem *Te Deum*.

Z výše uvedeného vysvítá, že muzikál *Bastard* je velmi volnou parafrází faustovské činoherní předlohy, k níž zaujímá právě tak jako k bibli polemický postoj.

Ad 3. Hledisko architektonické výstavby celku

Zmíněné melodramatické prvky obsažené v dramatickém plánu kupodivu v celku muzikálu nepůsobí rušivě. Melodrama je totiž jediným divadelním žánrem, nebo spíš jakýmsi archetypem, který splňuje beze zbytku požadavky maximálních kontrastů. Mnohé z rysů, jež charakterizují klasické melodrama, pokládáme dnes za klasické rysy kýče. Problematikou kýče v dramatickém umění se však nemíním zabývat, pouze si dovoluji připomenout, že často bývají uváděny muzikály využívající postupů melodramatu *vnějšího*; příkladem mohou být nespočetné *Cinderella Story* neboli pohádky o Popelce, kam patří příběhy z „hagiografie“ Broadwaye, těžící z legend o Fanny Brice (muzikál *Funny Girl*) nebo o Gypsy Rose Leeové (muzikál *Gypsy*). Vedle toho existuje melodrama *vnitřní*; „archetypem“ takového muzikálu je nejspíš mýtus znovuzrození - onen mýtus, který vylíčili čtyři evangelisté a o kterém vypráví také muzikál *Jesus Christ Superstar*.²⁰

Iniciační prvek v libretu muzikálu *Bastard*

K syžetovým klišé iniciačního románu, typu mytologického románu, který popisuje D. Hodrová, patří i úmluva adepta iniciace s ďáblem. V preromantickém a romantickém románu bývá adeptem tačé bastard (jako typ „sníženého“ hrdiny); v téže době přibývá v repertoáru postav iniciačního příběhu rovněž homunkulus.²¹ Vystupuje tu také panna (andělská), která přináší hrdinovi spásu.²²

Není pochyb o tom, že hlavní dramatická postava muzikálu *Bastard* má rysy adepta zasvěcení. To je dáno už samou předlohou muzikálu - Goethovým *Faustem*. Hrdina je zde na rozdíl od hrdiny Goethova díla adeptem zmařeného a ďábelského zasvěcení, představuje zavrženého poutníka, jehož údělem je věčný, ahasverovský pohyb a poznáním nicota, propast bytí.²³ Mošův a Mertův *Bastard* pokračuje v linii děl vycházejících z iniciačního faustovského mýtu, k nimž ve 20. století dále patří například román *Doktor Faustus* Thomase Manna nebo román *Mistr a Markéta* Michaila Bulgakova.

Závěr

Muzikál *Bastard* je dílem komplikovaným a mnohovrstevným, které se pokouší odpovědět na otázky znepokojující člověka od dávných dob prostřednictvím jednoho z nejsložitějších znako-

²⁰ Srov. Osolsobě, I.: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, cit. dílo, s. 158-195.

²¹ Srov. Hodrová, D.: *Hledání románu*, Praha 1989, s. 190-191.

²² Hodrová, D.: *Román zasvěcení*, Praha 1993, s. 94.

²³ Hodrová, D.: *Hledání románu*, cit. dílo, s. 187.

vých útvarů - muzikálu. J.W.Goethe psal Fausta šestnáct let - výsledkem byla tragédie o dvou dělech a 12 111 verších, jedno z nejdůležitějších děl světové literatury. S.Moša a Z.Merta potřebovali několik let přemýšlení, dva roky příprav k tomu, aby vytvořili dvouhodinové „vizualizované oratorium“ - muzikál, který je originální variací na faustovské téma.