

Janáčkova akademie múzických umění v Brně

Divadelní fakulta

ZROZENÍ INSCENACE Z DUCHA HUDBY

Hudební dramaturgie inscenace jako základ režijní interpretace

TEZE

MgA. Hana Kovaříková

Školitel: prof. MgA. Zbyněk Srba, PhD.

Brno 2018

Impulsem k sepsání této práce je osobní zkušenost z režijní praxe. I když všichni považujeme **hudbu** (a celou akustickou složku inscenace) za běžnou součást naší režijní tvorby napříč divadelními žánry, tak zatímco u všech ostatních složek inscenace jsou mí kolegové schopni dalekosáhlých analýz a systematických zdůvodnění, s hudbou někteří z nich pracují nahodile a intuitivně (což neznamená, že je výsledek špatný, naopak může být nečekaně skvělý, smysluplný a originální). Pokaždé tedy spoléhají tak trošku na štěstí.

Když režisér hledá, jakým způsobem danou látku uchopit, hledá tzv. **inscenační klíč**. Prostředek, kterým dokáže odemknout (otevřít) téma, které chce inscenovat. Přístupový bod, ze kterého se k tématu dá přiblížit. Je to počátek inscenace, její zárodek.

Divadelní inscenace je tvořena mnoha složkami. Prokomponovat tyto složky, tematizovat je každou zvlášť a následně je skloubit do jednoho tvaru, jímž režisér sděluje svůj vlastní pohled na danou tematiku, to je s trochou představivosti srovnatelné s prací hudebního skladatele, který v symfonii spojuje v jednom aranžmá zcela rozdílné nástrojové skupiny, jež si mezi sebou předávají hlavní témata ve variacích. Takže o režijní koncepci (zapsané v režijní knize) lze hovořit třeba i jako o partituře inscenace.

Ve své práci chci na konkrétních inscenacích ukázat možnosti toho, jak můžeme svůj režijní klíč k inscenované látce založit na práci s vědomě organizovaným zvukem inscenace.

Tuto metodu lze s trochou nadsázky nazvat **zrozením inscenace z ducha hudby**. (čímž vědomě odkazují na mírně kontroverzní mladické dílo Friedricha Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby*¹).

„Každé bádání, jež chce býti vědecké – a tím chce býti i naše –, musí pracovat metodou empirickou, tj. vycházeti od zkušenosti.² V duchu citované Zichovy teze vychází všechny moje poznatky z vlastní tvůrčí divadelní praxe, dále z reflexe mých diváckých zážitků, z osobních rozhovorů s kolegy a z literatury, která mě v dané tematice inspirovala. V tomto článku však záměrně všechny příklady z praxe vynechávám a předkládám pouze závěry, k nimž jsem došla.

ČÁST PRVNÍ: AKUSTICKÁ STOPA INSCENACE

Jednou z běžných součástí divadelního představení je i prostý předpoklad, že diváci poslouchají (naslouchají). Stává se to takovou samozřejmostí, že některé zvukové detaily mohou při inscenování naší pozornosti uniknout. Ale divák slyší i je. Otázkou zůstává, do jaké míry jsme jako tvůrci schopni rozlišovat i tyto zvuky, které máme tendenci ignorovat. Tedy to, co **slyšíme, ale neposloucháme**. Na míře pozornosti toho kterého diváka a zároveň na práci režiséra záleží, budou-li tyto potlačované a částečně ignorované zvuky podporovat či rušit výsledný efekt.

Akustická stopa inscenace zahrnuje **vše, co vnímáme sluchem**. V první řadě mluvící a zpívající herce, znějící hudbu, ale i pohyb herců po jevišti, nejrůznější ruchy způsobené předměty na scéně, zvuky jevištních technologií (světla, tahů, vozů apod.) a rovněž akustické vlastnosti prostoru, v němž se nacházíme. Tři základní elementy, které akustickou stopu utváří, jsou **hudba, slovo a zvuk**.

A. HUDBA

Co je to hudba? Zázrak nebo systém? Jelikož je hudba zvukem, jistě podléhá fyzikálním (akustickým) zákonům. Jak ji ale vnímáme? Jako matematické vztahy a organizovaný systém nebo jako obrazy a nálady (afekty, emoce)? A proč je odnepaměti součástí divadelního (dramatického) umění? Aristoteles uvádí, že lidé mají od přírody smysl

¹ NIETZSCHE, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*. Přeložil Otokar Fischer. Praha: Nakladatelství Aloisa Srdce, 1923.

² ZICH, Otokar: *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, s. 16 a 17.

pro rytmus a melodii.³ Spolu se schopností napodobovat jsou toto dvě příčiny, ze kterých podle něj vůbec divadelní umění vzniklo. Hudba tedy je součástí divadla jako prostředek estetický (zkrášlující, stylizující), a zároveň obřadný (rituální), ovšem pojem obřad nechápeme jako „náboženský rituál, ale veřejnou festivity, pravda s náboženstvím úzce spjatou“.⁴

V našich každodenních životech Středoevropanů už není mnoho místa pro rituál, dávno hudba není jedním z hlavních nástrojů výchovy a kultivace, a přesto zůstala v činoherním divadle s námi. Proč? Protože je jedním z přirozených projevů, kterými člověk vyjadřuje svůj vztah ke každodenní zkušenosti, k okolnímu světu? Protože nás něčím přesahuje a tak nám dovoluje získat odstup nebo naopak pocítit závrať, „svatou bázeň“ nebo „dotek Boží“?

Krásnou odpověď na toto téma mi dal jednou režisér Jan Antonín Pitínský:

„Hudba se používá kvůli závratím, excitaci, je to takové šamanské, že? Ale v podstatě hudbu na divadle nenávidím, protože je to tak evidentní, že se to používá kvůli tomu excitování diváka, kvůli té jakoby závratnosti a tzv. emocionalitě, že to každého napadá, každý to zneužívá, jak může.“⁵

Ona zmiňovaná excitace, tedy šamanské vytržení, pramení z tělesných účinků hudby, které jsou nám dobře známé. Nicméně jeden vedlejší účinek hudební emocionality, která svým způsobem diváka manipuluje (a proto by se dalo říct, že se tato její vlastnost zneužívá), je podle mě důvodem, proč máme obecně potřebu činohru doprovázet hudbou.

Hudba je spojená s pocity, s **emocemi**. Je jejich obrazem, vyjadřuje je, zároveň je sama probouzí a navozuje. Psychologové hovoří o důležité účasti emocí na procesu zapamatování si, ukládání do dlouhodobé paměti. Emoce souvisí s koncentrací a s hloubkou prožitku daného okamžiku. Nejlépe uložené zkratky zůstávají ty situace/obrazy, které na nás emocionálně silně zapůsobily. Jestliže tedy hudba dokáže probouzet emoce, svým způsobem aktivuje náš mozek a **ukládání do paměti**. Jednoduše řečeno – emoce (i vyvolané uměle) ukládají fakta.

³ Tamtéž, s. 38.

⁴ Tedy o obřadnost ve smyslu např. liturgického středověkého divadla, kterému diváci pouze nepřihlížejí, ale jehož se aktivně účastní. STEHLÍKOVÁ, Eva: *Římské divadlo*. Praha: KLP – Koniash Latin Press ve spolupráci s Divadelní fakultou AMU, 1993, s. 6.

⁵ MIKOLÁŠKOVÁ, Hana: *Scénická hudba – dvojsečná zbraň režiséra*. (Diplomová práce.) Brno: Divadelní fakulta JAMU, 2005, s. 71–72.

Další z výlučných předností hudby je, že poutá naši pozornost, **synchronizuje naše vnímání času**, čímž sjednocuje jeviště a hlediště v prožitku přítomného „tady a teď“. V zásadě může hudba v divadelním tvaru ilustrovat, psychologizovat, charakterizovat, umocňovat, identifikovat (pomocí leitmotivů), zcizovat, komentovat, členit (strukturovat), nahradit text nebo lyrizovat, být vypravěčem, znakem, paralelou, kontrapunktem, dramatická postavou či transcendentální (přesahující, vertikální) rovinou inscenace.

B. SLOVO

Na počátku bylo slovo.⁶ V řeckém překladu evangelií ale místo přímočarého „slova“ nacházíme mnohoznačné „logos“. Což může znamenat spíš to, že na počátku byla řeč, příběh, suma poznání či zjednodušeně pojem. Rovněž na počátku režisérový tvůrčí práce v oblasti „dramatického umění“ je slovo. **Jevištní mluva** je jedním ze základních prvků, z nichž se rodí akustická stopa inscenace. Mimo své zvukové kvality v sobě obsahuje i nejzřetelněji formulované sdělení, příběh a vůbec hlavní kvantum informací, které ovlivňují nejen pozdější pochopení a orientaci diváka, ale jsou i východiskem pro pojmenování tvůrčí koncepce.

Samotný **text má určité zvukové vlastnosti**, a to nezávisle na tom, je-li čten v duchu nebo nahlas. Souhlásky jsou nástrojem rytmizačním, samohlásky melodickým (ne nadarmo se jim říká vokály), protože každá samohláska je de facto tón. Rytmus dále tvoří slabiky (jejich počet a délka, kombinované s větnými i slovními důrazy), intonace je dána interpunkcí a melodie řeči určena jazykem, v němž je text napsán. V případě verše bývá poměrně jasná i struktura dýchání a navíc má jedno harmonizující specifikum – rým.

Hudebnost slova v divadle vstupuje do dialogu se samotnou hudbou.

„Je-li řeč jednáním a racionálním poznáním skutečnosti, pak hudba svou funkcí obrazivou nese informaci o vnitřních stavech duševních, o citech, motivacích, náladách osob, stejně tak o vnějších podmínkách a prostředí, atmosféře, napětí zobrazovaného děje.“⁷

Je to tedy hudba, která interpretuje slovo, která ho podtrhuje, oživuje, zhmotňuje, zdivadelňuje. Zdivadelnění slova hudbou. Co hudba mluvenému slovu naopak bere? Téměř vždy je tu riziko, že slovu ubere na **srozumitelnosti**: ať už vinou špatné zpěvákovy techniky či

⁶ *Evangelium podle Jana, kapitola 1., verš 1.* In *Bible*. Ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 1985.

⁷ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Praha, Panorama, 1986, s. 270.

nepatřičnou interpretací. Nebo to může být tím, že zkratka hudební „informace“ bude silnější (dominantnější) než textová. Jedním z předpokladů srozumitelnosti je tedy mj. **potlačení některých hudebních kvalit**. Pokud např. začneme podléhat rytmu hudby a rezignujeme na rytmus jazyka, zákonitě ubíráme slovu na srozumitelnosti a oslabujeme tak jeho sdělení.

C. ZVUK

Na počátku možná nebylo slovo. Ani pojem. Možná to byl zvuk rezonující vesmírem. Veškerá lidská komunikace se děje jen díky rezonanci, bez které by neexistovala ani naše řeč. Lidský hlas totiž vzniká na základě chvění hlasivek. Nebýt slyšitelného rozsahu frekvencí, tak neexistuje ani hudba, ani harmonie čili souznění/souzvuk. Z toho plyne, že nejen hudba jako umělecké dílo, nejen slovo a jeho sdělení (obsah), ale samotná matérie (tělo, akustické vlastnosti) zvuku s námi komunikuje. Srozumitelnost a sdělnost pak ovlivňuje zásadním způsobem prostor, v němž zvuk vnímáme.

Zvuk se šíří ve vlnách. Jeho rychlost a kvalita přenosu záleží na hustotě materiálu (vzduch, voda apod.) a na vlastnostech prostoru: zda je otevřený, či uzavřený, jak je velký a členěný, jakými materiály je obehnan, jaké povrchy se v něm nalézají atd. Z hlediska divadelních inscenací je nutně kvalita přenosu zvuku dána akustickými vlastnostmi sálu, ale také scénografií (jak architekturou, tak zvolenými materiály) a mizanscénou (pohybem herce v prostoru). Například tzv. jevištní výkryty (boční šály, sufity, případně horizont) nemají pouze funkci estetickou (utajení pohybu v zákulisí), ale protože jsou z černého sametu, tak eliminují zvukové odrazy v prostoru jeviště, takže hlas herce pak prochází skrz portálové okno relativně čistý (nezkreslený odrazy v prostoru za portálem).

Zvuk je definován svou **výškou** (frekvencí), **intenzitou** (hlasitostí měřenou decibely), **barvou** (ovlivněno průběhem kmitání) a **délkou** trvání. Rozlišujeme tóny a hluky. **Tóny** jsou hudební zvuky mající pravidelný kmitočet a vykazující určitou výšku. Mohou je produkovat hudební nástroje, ale i lidský hlas. **Hluky** jsou nehudební nepravidelná vlnění nebo krátkodobé rozruchy (např. náraz, přeskočení elektrické jiskry atd.). Rozlišujeme vědomé a nevědomé, psychické a fyzické účinky tónů a hluků (nebo v divadle přesněji ruchů), ale

v divadelních inscenacích se nejvíce potýkáme s rozdílem mezi zvukem **přirozeným** a **elektricky zesíleným (reprodukováným)**⁸.

ČÁST DRUHÁ: REŽIJNÍ KOMPOZICE (partitura inscenace)

Jako skladatel komponuje své dílo určitými technikami a s ohledem na podmínky a techniku provozování, stejně tak režisér, který přistupuje k inscenování z pozice hudebních principů a inspirován akustickou stopou divadelní syntézy, vytváří de facto kompozici ve smyslu mnohvrstevnaté struktury jasně daných významů a proporcí.

Je věcí každého režiséra, jak detailní jeho partitura před zahájením zkoušením bude. Zda půjde spíš jen o zápis melodie a základních harmonických proměn (jakoby akordických značek), čímž režisér dává větší volnost interpretům jednotlivých složek, nebo zda bude každému „instrumentu“ přiřazen jednoznačný part, který už bude možné jen interpretovat. Ať tak, či onak, režisér si kromě tematizace jednotlivých složek může v této fázi příprav promyslet (a uvědomit) i obecnější obrysy, které budou výsledný tvar definovat. A těmito veličinami, určujícími rozměry a „materiál“ díla (jeho hustotu, kvalitu apod.), jsou **čas**, **rytmus**, **harmonie** (souzvuk) a **struktura**.

1. ČAS

Čas uplývá objektivně neměnnou rychlostí, avšak z pohledu subjektivního je to veličina značně nestálá a proměnlivá. V průběhu divadelního představení se totiž střetává dvojí čas: konceptuální (chronometrický) a perceptuální (psychologický).⁹ Zatímco objektivní čas inscenace je měřitelný standardními časomírami, subjektivní čas sledují tzv. „**vnitřní hodiny diváka**“. Nevíme, co přesně jejich tempo udává, je-li k tomu určen nějaký orgán, nebo se řídí srdečním tepem, rytmem dýchání či frekvencí nervových impulsů.

„Je pro pochopení časové stránky hudby prospěšné zkoumat vnímání a vytváření rytmu a tempa pomocí velmi jemných metod psychofyziky? Mezi muzikology leckdy převládá názor o ‚zanedbatelných setinách sekundy‘, které jsou pro hudební vnímání zcela

⁸ „Podstatou mikrofonu a jeho nejvlastnějším přínosem není to, že by byl, optickým přirovnáním řečeno, dalekohled, který diváky z poslední řady přibližuje na vzdálenost řady první, ale spíš v tom, že je to jakýsi akustický mikroskop, drobnohled, který zpěváku umožňuje pracovat s mikroskopickými změnami a nuancemi jeho pěveckého projevu.“ In OSOLSOBĚ, Ivo: *Marsyas, Apollón... a Dionýsos I.* Brno: Divadelní fakulta JAMU, 1996, s. 26.

⁹ MRKVIČKA, Luboš: *Barva a souzvuk*. Praha: Triga, 2008, s. 27–29.

nepodstatné. Z hlediska psychofyziky však není důležité, zda se jedná o ‚zanedbatelnou‘ délku, ale o to, zda tato hodnota již překračuje **perceptuální práh**.¹⁰

Perceptuálním prahem rozumíme lidově řečeno „míru trpělivosti“. Tedy okamžik, kdy divák ztrácí pozornost, protože jeho vnímání nedostalo dlouho nový impuls v podobě změny tempa, intenzity, tématu atd.

2. RYTMUS

„Rytmus představuje určitým způsobem strukturovaný čas.“¹¹

Je to organizační princip, který řídí celé představení. Rytmus, který nás obklopuje všude. Střídání dne a noci, ročních období nebo rytmus kroků na ulici, bušících kapek deště, signalizačního zařízení na přechodech, motoru auta, řeči, hudby, tikajících hodin, to vše spoluvytváří s trochou básnické nadsázky rytmus doby. Každá země, krajina, národnost má svůj rytmus řeči, rytmus života. Rovněž naše běžné denní činnosti máme tendenci vykonávat v nějakém rytmu – chůze, žvýkání, čištění zubů, krájení cibule atd. A k tomu si každý člověk nese v sobě dva životní rytmy – tlukot srdce a frekvenci dýchání.

Jakýkoli rytmus, který slyšíme, v nás rezonuje, bezprostředně komunikuje s rytmem našeho těla, vyvolává okamžitou reakci ve svalech, ovlivňuje naše smysly. Stejně jako rytmus ovládá všechno kolem nás, tak přirozeně ovládá i divadlo. Rytmicovou přípravou umělců se zabýval mj. Émile Jacques-Dalcroze.¹² Základním prvkem jeho **rytmické gymnastiky** je chůze (a její variace, jako jsou různé poskoky, běhy apod.), která je pro člověka nejpřirozenějším způsobem odměřování času. Každý rytmus je vyjádřen určitým sledem cviků, má svůj definovaný tělesný výraz, při kterém se v mozku ukládá mentální obraz rytmu. Rytmus těla a rytmus hudby se navzájem podmiňují, a i když je pohyb původně odvozen od rytmu, dokážeme tímto pohybem zpětně naučit mozek pracovat s daným rytmem.

Změny rytmu mohou vyvolat jisté napětí nejen ve svalech herce, ale i ve „svalech“ inscenace, a v důsledku toho navodit i jinou emoci diváka. Vliv na pocity, které rytmus navozuje, mají jeho dvě složky: **tempo** (míra rychlosti) a **metrum** (rytmický vzor včetně

¹⁰ FRANĚK, Marek: *Hudební psychologie*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2007, s. 101-102.

¹¹ FRANĚK, Marek: *Hudební psychologie*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2007, s. 108.

¹² JAQUES-DALCROZE, Émile: *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze*. The Project Gutenberg Ebook, 2001. [EBook #21653], dostupné z <http://www.gutenberg.org/files/21653/21653-h/21653-h.htm>

akcentů v něm zdůrazněných). Druh **emoce náležející k rytmu** není pro všechny kulturní kontexty stejný.

Základní principy rytmické výstavby inscenace:

- **Předávání rytmu:** v divákovi podporuje dojem návaznosti.
- **Ustálení rytmu:** protože každá scéna je definována vlastním rytmickým průběhem (ať už proměnlivým, nebo stálým), je třeba, aby se tento vždy ustálil na tak dlouho, aby si na něj opět divák zvykl, ideálně co nejdříve po začátku scény.
- **Změna rytmu:** až když nastane, uvědomí si divák změnu situace. A není podstatné, zda je ta změna kontrastní nebo minimální.
- **Předěl:** Předěl mění rytmus ostře, stříhem, okamžitě, od prvního tónu/úderu. Svým prudkým vstupem maže předchozí rytmus, přebíjí ho v paměti diváka, čímž vytváří místo pro novou rytmickou informaci, která po něm bude následovat.
- **Vývoj postavy** se odehrává ve vývoji jejího rytmu (tempa). Tedy nejen vývoj celého příběhu či jednotlivých situací, ale i postavy mění svou rytmickou charakteristiku, pokud u nich dochází k nějakému vývoji, což ale předpokládáme, neboť na tom spočívá velká váha dramatického oblouku, na vývoji/proměně hlavní postavy (postav).

3. HARMONIE

Pojem harmonie znamená soulad, souzvuk, souznění a je odvozen od řeckého **harmonía** čili hodit se k sobě nebo spojovat. **Harmonií** (harmonickým kontextem) v divadelní tvorbě pak máme na mysli to, jak spolu „ladí“ (souzní) příběh (téma) inscenace interpretovaný režisérem s dialogy hry (melodickou linkou), jak bohatý a plný je akordický doprovod, který režisér používá, případně jak je vynalézavý a překvapivý jím navržený kontrapunkt (jedná-li se o nepravdělnou dramaturgii). Stejně jako v hudbě je i v divadle naprosto legitimní užívat nejen libě znějících (harmonických), ale i nepříjemných, nervujících (disharmonických) postupů. **Disonance** (falešně znějící souzvuk) je vlastně hudební obdobou **konfliktu**, tedy základního kamene každé dramatické situace.

A ze všech těchto prvků odvozuje režisér výsledné **aranžmá**. Aranžmá znamená uspořádání, záměrnou upravenost. Může tím myslet jak estetické prostorové uspořádání (usměrňování pohybu herců v prostoru), tak záměrné skládání a přiřazování motivů s cílem,

aby vynikly všechny a přitom tvořily jednotný celek, jako je tomu v případě skladatelovy práce s orchestrací. Čím více složek, tím náročnější je **práce s proporcemi a vyvažováním**.

Dobře je způsob režijní práce s několika plány sledovatelný v hrách typu „**divadlo na divadle**“, kdy postavy na jevišti předvádějí divadlo samy sobě a divák sleduje jejich dvojí dramatickou existenci: vidí postavu, která hraje jinou postavu.

V divadelní inscenaci ale existuje ještě jiná zajímavá „matrjoška“. Součástí režijního aranžmá je totiž i hudební složka, která má své vlastní aranžmá. Pokud je režisér v situaci, že hudba pro jeho inscenaci vzniká, je dobré, když hned v úvodní fázi přemýšlí i o výsledném zvuku hudby a o barvách, které s ní na jeviště vstoupí. Například hra s náboženskou tematikou může čerpat z bohaté tradice již napsané (a nahrané) hudby, nebo může skladatel napsat původní hudbu svými předchůdci inspirovanou anebo se může symbolem církve stát jen výběr nástroje (např. tradiční varhany nebo v případě protestantských církví harmonium čili varhany chudých), a pak už má skladatel poměrně velkou tvůrčí svobodu, co do kompozice hudebních témat, protože informaci, kterou měla hudba zprostředkovat, obstarala již volba nástroje.

4. STRUKTURA

Z harmonicko-rytmický vztahů popsaných výše je složená **struktura** inscenace. Zatímco aranžmá je záležitostí vnějšího uspořádání, struktura se týká vnitřních zákonitostí. Je to systém vycházející z předem daného plánu či z jasného principu. Jestliže aranžmá vytváří spojováním dílčích elementů jednotný celek (syntézu), struktura nám umožňuje z pozice celku nahlížet (dešifrovat) vztahy mezi jednotlivými prvky a jejich funkčnost v daném systému (analýzu).

Struktura řazení scén bývá odvozená od žánru hry/předlohy. Jinak s napětím pracuje horor a jinak romantická komedie. Jinou strukturu bude mít dokumentární drama a jinou muzikál. Ať už představení má, či nemá přestávku, z hlediska udržení pozornosti je dobré pracovat s **dvěma hlavními vrcholy**. Je-li jich víc, pak divák může podlehnout dojmu falešného konce, což oslabuje skutečný konec. K vrcholům směřujeme prostřednictvím budování **napětí**. Abychom navodili v divákovi pocit napětí, musíme nejprve vzbudit jeho očekávání. V tom hraje velkou roli předzvěst (náznak), která se buď naplní, nebo ne. Abychom mohli být napnutí, musí zákonitě nastat i **moment uvolnění**. Tah inscenace nám

dále pomáhají udržovat **kontrasty**. Nejkontrastnějším prvkem, který lze použít, je **ticho**. Pauza. Nebo prostě tichá scéna. Když např. vrcholnou scénu doprovází hudba, která těsně před vrcholem náhle skončí a pointa se již odehraje v tichu (ideálně zkoprněném).

Nejožehavější prvek ve struktuře činoherní inscenace je **vložené (hudební, taneční či jiné) číslo**. Pro každé vložené číslo je nutná vnitřní logika neboli příprava. Integritě vložených čísel pomáhá, že postava, která je zpívá (tančí apod.), si nadále zachovává své charakteristické rysy (chůze, držení těla, hlasovou či mluvní stylizaci). Vložená čísla mívají tendenci být spektakulárnější, efektnější než okolní činoherní situace. I proto se často stává, že po nich následuje potlesk. Jenže s potleskem se maže přechází situace, divák jako by si tuto kapitolu uzavřel, vystoupil na chvíli z děje a začíná nanovo, a to nemusí být vždy žádoucí. Proto je dobré se rozhodnout předem, chceme-li, aby po čísle následoval potlesk (na který si účinkující počkají), nebo tomu cíleně zabráníme například tím, že už do posledních tónů vstoupí dialog, a tím se situace po sobě jdoucí propojí.

Ačkoli mluvím o obecných kompozičních principech, stejně z praxe vím, že existuje celá řada výjimek a že každé dílo vyžaduje zcela originální přístup. Režijní klíč, výklad, od něhož se odvíjí práce s ostatními složkami. Třetí část práce tedy předkládá praktické ukázky inscenací, v nichž režisérovo téma našlo svůj hudební výraz (nebo bylo jeho ztvárnění odvozené od hudební koncepce) a tím vdechlo výsledné inscenaci něco jedinečného, ať už osobitou interpretaci nebo univerzální přesah.

ČÁST TŘETÍ: HUDEBNÍ DRAMATURGIE (práce s hudební koncepcí)

Pokud uvažujeme o hudební dramaturgii jako o nástroji režijní interpretace, pak bychom si měli uvědomit, že hudba (zvuk) v tu chvíli přestává být fyzikálním chvěním či matematickou strukturou, ale stává se pro nás živým organismem, který má vlastní charakter, schopnosti, zabírá určitý prostor (ač nemá tělo) a komunikuje s námi. Že se z ní stává **dramatická postava**,¹³ která vstupuje do děje jako jakákoli jiná jednající figura, má příběh, prochází vlastním dramatickým obloukem (vývojem), sleduje své hlavní a vedlejší

¹³ FRANZ, Vladimír: *Cesta hudby od sémantického znaku k dramatické postavě: Scénická hudba jako simultánní dramaturgie*. Text přednášky z 15. 6. 2000 z londýnské Central School of Speech and Drama. Dostupné z <https://vladimirfranz.webnode.cz/news/cesta-scenicke-hudby-od-semantickeho-znaku-k-dramaticke-postave-scenicke-hudba-jako-simultanni-dramaturgie/>

úkoly. Měli bychom znát její dramaturgický výklad/koncepci, aby „hudba jakožto postava ožila – nikoli jevištně, ale v mysli diváka“.¹⁴ Hudba v roli dramatické postavy je neoddelitelnou součástí inscenace, které pomáhá tím, že ji spojuje, tmelí. Kromě předělů se hudba váže k dramatickým vrcholům, pointuje dramatickou akci, přitom ji ale nezdvouje; využívá momentu překvapení, vybočení z již definované struktury, vytažení skrytého esa z rukávu. Stává se aktualizovaným antickým chórem: komentátorem držícím si odstup a zároveň knězem sloužícím mši.

1. HUDEBNÍ VYPRAVĚČ / JARMAREČNÍ PÍSEŇ

Asi nejběžnější rolí, kterou scénická hudba hraje (nejčastěji v hollywoodské filmové tvorbě), je role **emocionálního průvodce**, jenomže na ní se dramatický potenciál hudebního oblouku moc demonstrovat nedá, protože se ocitá v maximálním možném područí příběhu, kopíruje jeho emocionální a dramatický průběh, je to tedy postava sloužící a nesamostatná. Ale existuje ještě jiný typ průvodce. A tím je **vypravěč**.

Tento model v lecčems připomíná strukturu antického dramatu. Když zmizel ze světa **antický chór**, nastoupila na jeho místo hudba a přebrala všechny jeho funkce: komentuje situace, posouvá děj, komunikuje s postavami, vynáší nad nimi soud, a k tomu otevírá dění na jevišti směrem k divákovi, kterému klade otázky, adresuje mu poučení pramenící z příběhu apod. Tento princip předpokládá, že hudba nebude vyprávět sama sebou, ale bude spojena s textem, ať už zpívaným, recitovaným, nebo třeba jen promítaným. Protože vypravěč sděluje informace, které se ve scénách nedozvíme (doplňuje, uvozuje, rámuje...).

Méně filosofickou podobu vypravěčského principu práce s hudbou představuje **jarmareční píseň**. Jednoduchá, zapamatovatelná melodie, která se jako kolovrátek vrací, stává se refrémem inscenace. Námětem jarmareční písně zpravidla bývají příběhy hodné černé kroniky (nebo balady), a i když i od tohoto lidového vypravěče se diváci/posluchači dočkají nějakého ponaučení, celkový dojem z jarmareční písně je odlehčenější než v případě vypravěče-chóru. Je podstatně cyničtější a ironičtější. Zatímco chór s postavami soucítí, jarmareční zpěvák si drží odstup, což vyhovuje epičtějším žánrům.

2. FIFTY:FIFTY / MELODRAMATICKÝ PITÍNSKÝ

¹⁴ KURKA, Petr: *Vladimír Franz: Rozhovory*. Praha: Orpheus, 2004, s. 58.

Jsou činoherní inscenace, kde se hudba a slovo ocitají v takovém poměru, že se dá směle hovořit o **melodramu**. Byť se zatím nestal běžnou součástí repertoárových činoherních divadel, je melodram nejbližší tvůrčímu procesu, který lze nazvat **zdivadelnění slova hudbou**.

Scénický melodram není pouhým spojením slova a hudby. Tyto dvě složky spolu vytváří předpoklady pro jevištní provedení. Slovo přináší konkrétní pojmenování skutečnosti a je předpokladem hereckého jednání. Hudba evokuje vnitřní stavy postav a zároveň vnější okolnosti čili charakter situace (atmosféru, napětí). Nejedná se tedy o činohru doprovázenou permanentně hudbou, kde prvotním nositelem významu je slovo. Hudební složka melodramu sama „vytváří hudební postavy a spoluhru“.¹⁵ Mezi autora a režiséra tak vstupuje ještě mezičlánek v podobě hudebního skladatele, který „nekomponuje dramatický text, nýbrž dramatické situace. Rozumí se, že musí *vyjít* od textu svého libreta, ale nesmí při něm zůstat.“¹⁶

Přes veškeré okouzlení tímto emancipovaným vztahem mezi slovem a hudbou nezapomínejme na technickou náročnost při nastudování takového konceptu. Synchronizovat mluvené slovo s hudbou v melodramu vyžaduje tytéž korepetice jako zpívaná čísla. Dále je tu nutnost respektovat hudbu při aranžování mizanscén. Souběžnost jednání a hudby by měla působit maximálně funkčně a významotvorně.

3. NEBÁT SE A NEKRÁST / PRÁCE S KONTEXTEM

Příkladem režisérový vědomé práce s hudební dramaturgií je i metoda zvaná „**výběr**“, vystavění hudebně-dramatického oblouku ze skladeb, které vznikly za jiným účelem, než je právě inscenovaný kus. Dnes je toto spektrum téměř neomezené, od ambientních a ruchových ploch, přes populární i alternativní hudbu až po klasické (tzv. vážné) kompozice historické i soudobé, a to v provedení různých světových filharmoní a pod taktovou různých slavných dirigentů. Dokonce můžeme pracovat s tisíčkami nahrávek scénické hudby, která vznikla pro jiná díla. Dobře tento způsob výkladu pomocí **aluzí a odkazů** (či do inscenace vložených režijních komentářů a poznámek pod čarou) může fungovat ve hrách klasických a notoricky známých, které jsou nasazovány do repertoáru opakovaně a všude a jsou součástí jakéhosi základního povědomí o divadle i mezi laickou veřejností, jako je například *Hamlet*.

¹⁵ ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986, s. 270.

¹⁶ Tamtéž, str. 247.

Proti konceptu práce s převzatými skladbami stojí – jak jinak – **původní kompozice** vytvořená pro konkrétní dílo podle zadání režiséra a technických parametrů divadla. Zdánlivě je tato cesta finančně náročnější (proto je to jedna z položek, které se v době explikačních porad rády škrtají z rozpočtu ve prospěch jiné inscenační složky), ale pokud zvážíme rizika vyplývající z autorskoprávního zákona, možná se původní hudba zase tolik neprodrazí.

4. HUDBA O HUDBĚ / V HLAVNÍ ROLI: HUDBA

Zvláštním případem jsou inscenace, kde se hudba ocitá sama v hlavní roli, když se tedy hraje o ní. V tomto případě už se dá předpokládat, že režisér se svým způsobem v tématice hudby orientuje, byť intuitivně. Tak, jako herec nemusí být věřící, aby zahrál vztah k Bohu, nemusí být režisér hudebník, aby porozuměl muzikantskému prostředí a duši skladatele.

Což mě přivádí k úvaze, zda je hudební zručnost podmínkou pro obsazení rolí virtuózů. Divadelní licence nám dovoluje, abychom zamaskovali či „obešli“ fakt, že herec na nic hrát neumí a neměl čas se to pro potřeby inscenace naučit. Stačí, že nikdo (autor, režisér) nevznese požadavek, aby hráč své umění předvedl, takže pak klidně můžeme inscenovat životní osudy Paganiniho, aniž by herec v představení vzal do ruky housle. Ale položme si otázku (uznávám, že sugestivní), proč potom příběh o hudbě (či výjimečné hudební osobnosti) vyprávíme? Není to stejné, jako bychom hráli o Williamu Shakespearovi a neocitovali bychom ani jeden jeho verš? Nebo o Stephenu Hawkingovi a žádná postava by se nezmínila o fyzice a vesmíru?

Inspirativní může být i opačný přístup k hudbě na jevišti, a sice případ, kdy nehledáme hudební klíč k dramatické/divadelní látce, ale kdy naopak hledáme **scénické a dramaturgické ozvláštnění pro hudební materiál**. Pokud režírujeme hudební pořad (ať už je to více show nebo koncert), máme k dispozici samozřejmě všechny složky, s nimiž obvykle pracujeme v divadelní inscenaci: scénu, kostýmy, světla, projekce, zvuk atd. Ve spojení s hudbou je dobré tyto složky (především light design) podřídit nejen atmosférám, ale i rytmu hudebních čísel, aby zážitek z hudby umocňovaly, ale nepřebíjely. Podaří-li se spolu s osvětlovačem docílit rytmizace, která odpovídá rytmu hudby, pak můžeme skutečně hovořit o její **vizualizaci**.

5. HUDBA NAD NÁMI – PÁN BŮH S NÁMI

Hudba dokáže v divadle zastoupit mnohé funkce. A pro mě je základní substancí, jíž se vyjadřuje přesah, vědomí Boha či vertikály života člověka, jak kdo chce. Asi by se to dalo nazvat jako **transcendentální rozměr nebo duchovní potenciál hudby**. Jestliže podle Zdeňka Mertý je hudba zázrak¹⁷, pro mě je zároveň prostředkem, který dokáže zázrak tlumočit.

V některých inscenacích přichází hudba odjinud, shůry, jindy směřuje hudba naopak ze země k nebi. Vyvěrá z potřeby komunikovat s Bohem. V písních se lidé spojují v modlitbách, prosbách a chvalozpěvech. Hudba je výrazem jejich hledání naděje. Bezeslovný účinek hudby připomíná něco, čemu mohu ve svém životě říkat třeba „dotek/přítomnost Boží“. Tento dotek je ryze emocionální, intimní a nepřenositelná zkušenost, kterou však lze sdílet s druhými.

DOVĚTEK / EPILOG – EMOČNÍ SCÉNÁŘ

Už jsme hovořili o vlivu hudby na emoce a o tom, že emoce ukládají fakta do paměti. Definujme si ve stručnosti, co je pojmem **emoce** míněno:

„Emoce jsou komplexní jev, který má stránku zážitkovou, fyziologickou, behaviorální a výrazovou. Existuje úzké spojení emocí s fyziologií organismu a motorickými reakcemi. Emoce se projevují jako spontánní reakce na vnitřní a vnější podněty, nelze je vyvolat úmyslně.“¹⁸

Jedná se tedy o okamžitou (spontánní) reakci organismu, jejíž průběh nemůžeme do značné míry ovlivnit. Je však emoce vyvolaná bezprostředním podnětem v běžném životě totožná s emoci navozenou divadelním zážitkem? Probouzí v nás hudba skutečný prožitek či jen jakési jeho zdání? V otázce „**skutečnosti**“ **emocí**, které v posluchačích vzbuzuje hudba, panují mezi hudebními psychology dva odlišné názory:

„**Emocionalisté** soudí, že emoce obsažené v hudbě vyvolávají u posluchače zcela autentický a plnohodnotný emocionální prožitek, zatímco **kognitivisté** (...) zachycené fyziologické změny vysvětlují tím, že posluchač má obecnou představu o emocionálním působení hudby a očekává, že sám bude tímto způsobem na hudbu reagovat. Proto již při prvních tónech hudby posluchačovo očekávání spouští určitou emocionální reakci doprovázenou příslušnými fyziologickými změnami, které jsou pak zachyceny přístroji.“¹⁹

¹⁷ MERTA, Zdeněk: *Hudba je zázrak*. Praha: Mladá fronta, 2015.

¹⁸ FRANĚK, Marek: *Hudební psychologie*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2007, s. 170.

¹⁹ FRANĚK, Marek: *Hudební psychologie*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2007, s. 173

Podle kognitivního přístupu lze usuzovat, že divák nereaguje pouze na bezprostřední hudební vjem, ale že ho do jisté míry **očekává**. Mimoto z psychologických výzkumů vyplývá, že hudba působí v obecnější rovině, než by se na první pohled zdálo.

„Slobodův výzkum ukázal, že hudba nevytváří ani nemění emoce, ale spíše umožňuje přístup k prožitku emocí, které člověk na určitém stupni již prožívá, ale není si jich zcela vědom, nebo je nemůže sám rozvíjet.“²⁰

Hudba dokáže vyvolávat emoce podobné těm, které zažíváme v reálném životě, aniž bychom byli vystaveni dalším důsledkům událostí, jež tyto psychofyzické reakce v reálném světě spouští. Dovoluje nám některé silné vjemy tzv. „odžít“, ať už jsou pozitivní, či negativní. Hudba uvolňuje napětí, pomáhá nám překonat smutek či strach, působí nám radost a je zároveň jejím výrazem. To vše na základě **podobnosti** se skutečností, kterou důvěrně známe a kterou v uměleckém díle rozeznáváme.²¹ Jedná se o zpřítomnění, znovuprožití emoce, o její obraz, o uměle vyvolanou „ozvěnu“, nikoli nutně emoci samu.

Nápadně to připomíná některé definice působení hudby, k nimž dospěli lidé v různých dobách i různých kulturách. Antické drama pracuje v Aristotelově *Poetice* s pojmem katarze, indický hudební systém je založený na rágách a rásách²², barokní afektivní teorie pojednává o náladách a hnutí mysli, muzikoterapie a solfeggio frekvence hledají ve zvuku hudby léčivé účinky. Daniel J. Levitin ve své knize *Svět v šesti písních (The World in Six Songs)*²³ zase uvažuje o hudbě nikoli jako o historickém (antropologickém) či muzikologickém předmětu výzkumu, ale jako o faktoru určujícím naši identitu coby živočišného druhu, který měl pro vývoj našeho myšlení (doslova utváření mozku) stejně důležitou funkci jako jazyk (komunikace).

„Hudba je nejsložitějším a nejorganizovanějším jevem zvukové říše vůbec. Člověk vytvořil ve sféře záměrné zvukové tvorby právě hudbou jakýsi nesmírně potřebný dialektický protipól „běžné“ zvukové signalizace a komunikace. (...) Kdykoli se zvuková komunikace od řeči odchýlí, přikloní se jakoby instinktivně k hudbě. (...) A tím vším i mnohým jiným se

²⁰ Tamtéž, s. 174.

²¹ Mohli bychom srovnat s učením o podobnosti podle Aristotela (*Etika Nikomachova* či *Poetika*), tedy učením o vztahu definovatelném jako A:B ~ C:D (jako se má A ku B, tak podobně se má i C ku D). Právě podobnost je i základním pojmem Aristotelovy definice divadla z pohledu estetiky.

²² Rága je zjednodušeně řečeno tóninou, která odpovídá určité rase – vášni, stavu mysli. Poslechem (hrou) rágy pak zbavujeme tu kterou vášň jejich negativních účinků, „očistíme“ se od nich.

²³ LEVITIN, Daniel J.: *The World in Six Songs*. New York: Dutton (Penguin Group), 2008.

nakonec hudba stává činitelem modelujícím, profilujícím a zřejmě i kultivujícím komunikaci vůbec.“²⁴

Zde profesor Fukač shodně s D. J. Levitinem poukazuje na fakt, že hudební jazyk je součástí našeho mentálního rozvoje a procesu uvědomění.

²⁴ FUKAČ, Jirí. *Mýtus a skutečnost hudby*. Praha: Panton, 1989, s. 87