

Dramaturgia a estetika Schönbergovho Očakávania

Miloslav Blahynka

Monodráma Arnolda Schönberga *Očakávanie* patrí k titulom, s ktorými sa častejšie stretáme v odbornej literatúre o vývine opery a hudobného divadla v 20. storočí než v živých predvedeniach. Dielo, hoci nemá podtitul „opera“, zapôsobilo neobyčajne podnetne na dramaturgické riešenia celkového tvaru, ale i mikroštruktúry opery 20. storočia i na nové chápanie emocionality v opere.

Vznik monodrámy v lete roku 1909 svedčí o mimoriadnom zaujatí Schönberga témou, ktorá špecifickým spôsobom nadväzuje na romantické operné výstupy šialenstva a dramaturgicky ich rozvíja. Schönberg totiž operu skomponoval za dva a pol týždňa (od 27. augusta do 12. septembra) v klavírnom výťahu; partitúru potom dokončil o necelý mesiac neskôr, dňa 4. októbra 1909.¹

Schönbergovi životopisci často kladú do vzájomnej súvislosti vznik *Očakávania* a skladateľov privátny život. Určitú dobu pred vznikom monodrámy skladateľa opustila manželka s maliarom Richardom Gerstlom, ten po jej návrate k Schönbergovi spáchal samovraždu. Predchádzajúci umelecký styk Schönberga s Gerstlom bol obojstranne podnetný. Schönberg ovplyvnil tohto maliara svojimi názormi. Schönbergov životopisec Matthias Henke o skladateľovom vplyve na maliara píše: „Čoskoro skúsil (Gerstl – pozn. M. B.) jeho (Schönbergovu – pozn. M. B.) maximu, že umenie sa nesmie opakovať («Umenie znamená nové umenie», formuloval to Schönberg o desaťročie neskôr), preniesť na maliarstvo.“²

Očakávanie manifestuje na jednej strane Schönbergov radikálny rozchod s opernou tradíciou, na druhej strane sa však vo všeobecnej polohe k tradícii vracia, aspoň tam, kde v tomto diele hľadá nové podoby vzťahu umenia k realite. *Očakávanie* je

¹ Údaje o presnom čase komponovania *Očakávania* uvádza: BRINKMANN, Reinhold: heslo „Schönberg: Erwartung“ In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 8 Bänden. Oper. Operette. Musical. Ballett. München – Zürich: Piper, zv. 5, 1994, s. 608.

² HENKE, Mathias: Arnold Schönberg. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG: München, 2001, s. 53.

dielo, ktorým sa Schönberg jednoznačne priklonil k atonalite a atematickej kompozičnej práci, pričom myšlienково spojil kompozičný prístup s výsledkami hlbínnej psychológie.³ Z tohto východiska rezultujú i určité hudobno-dramaturgické riešenia. Jediná postava monodrámy – Žena – je nositeľkou javiskového i hudobného dynamizmu, a ten sa zakladá na jej postupnom citovom sebaodhaľovaní. Schönberg sa z tohto hľadiska javí ako zástanca psychoanalytických prístupov. Záujem o psychoanalýzu autora monodrámy spájal s jej libretistkou, bratislavskou rodáčkou Mariou Pappenheimovou. Schönberg však príklonom k umeleckému zobrazeniu životnej situácie, na ktorú by sa dali aplikovať psychoanalytické postupy, reagoval na všeobecnejšie dobové tendencie, ktoré špecificky zasiahli i oblasť umenia. Výstižne túto umeleckú situáciu charakterizuje literárna vedkyňa Mária Bátorová: „Proces atomizácie spoločnosti zachytávajú citliví umelci, pokúšajú sa »opísať« zvnútra jeden jej atóm – človeka, vnímať a namaľovať individualizovaný ženský tvar ako G. Klimt. Jednou z kardinálnych tém umenia druhej polovice 19. storočia sa takto stala analýza intimity človeka, tabuizovaných oblastí erotiky a sexu, vonkajšok uchopený zvnútra, alebo inak povedané, zážitok podmienený individuálnym vnímaním a psychickým ustrojením, podaný ako umelecký artefakt – napísaný (väčšinou v podobe krátkeho žánru, pocitový, teda bezsujetový), namaľovaný v minucióznej podrobnej ornamentálnej kresbe či expresívnej podobe, hraný v jednoaktovkách zameraných na silný dojem a konečne presne zachytený v lekárskejších vedeckých správach S. Freuda.“⁴

Dej monodrámy je jednoduchý: Žena večer čaká v lese svojho milenca, podozrieva ho z nevery, začne ho hľadať, ale nachádza ho zabitého. Schönberg spája psychoanalytické východiská, ktoré prináša samotný dej, so silnou expresivitou a expresionistickým videním. U Schönberga sa expresionistické videnie spája s

³ Na vzťah Schönberga k hlbínnej psychológii v súvislosti s Očakávaním upozorňuje: ZILLIG, Winfried: Variace na novou hudbu. Do češtiny preložili Věra Herzogová a Hana Fischerová. Praha: Editio Supraphon, 1971, s. 60.

⁴ BÁTOROVÁ, Mária: Susedstvo Viedne, podvedomie, sex a moderna (S. Freud, S. Zweig, A. Schnitzler, J. Čiger-Hronský). In: Slovak Review, roč. 11 (2002), s. 127.

kriticizmom. Nedlho po skomponovaní *Očakávaní* v jednom zo svojich prvých umeleckých programov definuje umenie ako „volanie o pomoc tých, ktorí na sebe prežívajú osud ľudstva“. Práve toto prežívanie osudu ľudstva je späté s pocitom osamotení – a ten je nanajvýš výstižne charakterizovaný v monodráme *Očakávanie*.

Hoci sa v literatúre libreto k monodráme občas označuje ako slabšie, nazdávam sa, že predovšetkým z troch hľadísk poskytuje skladateľovi mimoriadne podnety.

1) plynulý tok textu, ktorý sa radikálne odkláňa od klasického operného libreta tým, že neopakuje slová alebo určité úseky a že prináša monolitný prúd pocitov, myšlienok a asociácií a dokonca v súlade s pravidlami „klasického“ umenia má tento plynulý tok svoj dramatický a dynamický vrchol podľa zákonitostí zlatého rezu.

2) libreto obsahuje celý rad hodnotných poetických básnických obrazov a metafor. V každom zo štyroch výstupov opery nájdeme takéto básnické obrazy. Ich umelecká sila vystúpi najmä tam, kde sa demonštruje vzťah hrdinky k prírode ako živlu, ktorý človeka prekračuje a v konfrontácii s ním vyznieva hrdinka ako ľudsky krehký tvor.

3) ďalší moment, ktorý patrí ku kvalitám libreta, je spochybňovanie väzby medzi realitou a fikciou. Práve prerušovanie kauzality a umeleckej reprezentácie, snaha komponovať umelecký tvar z významových trsov, cítenia a vytvoriť tak symbolickú metaforickú a mýtickú pravdu je zjavná vo východiskovom texte Marie Pappenheimovej. Táto tendencia korešponduje s Schönbergovým kritickým a negatívnym vzťahom k materializmu. Jeho životopisec Eberhard Freitag komentuje Schönbergovo chápanie materializmu ako: „nekonečne obmedzené z hľadiska jeho všeobecného účinku na život“⁵.

Tri krátke výstupy a jeden dlhší, záverečný, s tesne spojenými medzihrami, ktoré slúžia na premenu scény, sú vonkajším rámcom vnútorného monológu hrdinky *Očakávaní*.

⁵ FREITAG, Ebergard: Arnold Schönberg: Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg, 1990, s. 69.

Schönberg zdôrazňoval, že *Očakávanie* treba chápať ako sen naplnený strachom. Tu sa otvára priestor pre freudistické chápanie *Očakávania*.

Freudistický je základný východiskový stav Ženy v *Očakávaní*. Túži po slasti a láske, ale nemôže ich dosiahnuť. Táto kolízia sa stáva výrazom silného vnútorného napätia, ktoré býva príčinou neuróz. V psychopatológii bežného života Freud v takých súvislostiach odhalil funkciu fenoménu vytesnenia. Čo keď, môžeme sa oprávnene v tomto kontexte pýtať, vzťah Ženy k mŕtvemu milencovi je výrazom spomenutého fenoménu vytesnenia. Sen strachu môže tak byť premenený na odreagovanie vlastného pudového zlyhania v sne.

Sigmund Freud sa osem rokov pred vznikom *Očakávania* v štúdiu *O sne* pokúsil prepojiť pojmy z teórie umenia – „fantázia“ a „kompozícia“ – so svojou teóriou sna aj s riešením otázky o funkcii neurózy v živote umelca. Sme však vzdialení myšlienke hľadať priame paralely medzi *Očakávaním* a Schönbergovým privátnym životom, respektíve tým rozmerom jeho osobnosti, ktorá môže byť predmetom psychoanalytického bádania, hoci už spomenutý príbeh jeho manželstva so samovraždou zvodcu by takúto interpretáciu do istej miery ponúkal. Nazdávame sa skôr, že *Očakávanie* sa dotýka atmosféra Freudovej psychoanalýzy. Nechceme postupovať metódou Sigmunda Freuda, ktorý historické umelecké diela, napríklad Leonarda da Vinciho, pokladal za východiskový materiál pre rekonštrukciu psychoanalytického životopisu umelca. V súvislosti so Schönbergom sa ukazuje ako produktívnejšie hľadať premietnutie teórie psychoanalýzy do umeleckého diela.

Schönberg so svojou libretistkou na jednej strane reagoval na najnovšie psychoanalytické výskumy, na druhej strane sa pokúsil spojiť psychoanalytický rozmer diela s určitou umeleckou tradíciou. Z hľadiska opernej dramaturgie *Očakávanie* totiž nadväzuje na scény šialenstva, posadnutosti a vyšinutosti, ktoré sa objavujú už v tradičnej opere serii, ale svoj nový *raison d'être* objavujú v romantických a

romantizujúcich operách 19. storočia.⁶ Niektoré z týchto scén vyslovene súvisia s pocitmi ženy z úmrtia alebo zdanlivého úmrtia jej milého a charakteristické pre tieto výstupy je, že sa v nich citový život človeka objaví v akejsi emblematicky koncentrovanej podobe a že najpruďšie zobrazené ľudské vášne a afekty sú korigované i reflexívnymi alebo lyrickými tónmi.

Na túto spätosť upozornili v oblasti hudobnej syntaxe už v minulosti niektorí schönbergovskí bádatelia. Napríklad, Elmar Budde dokazuje, že v oblasti formového tvarovania svojich kompozícií Schönberg a obaja jeho najslávnejší žiaci – Alban Berg a Anton von Webern – bazírovali na tých syntaktických zákonitostiach, ktoré sa vyvíjali už od čias hudobného klasicizmu a ktoré poskytovali zároveň podnety na zobrazenie a rozvinutie formového myslenia s charakteristickými formovými štruktúrami, modelmi a vzormi⁷. Adorno v tomto rozmere vidí „priznanie k nenávisti a pudovosti, žiarlivosti a odpusteniu a nad tým celú symboliku nevedomia“, hudba podľa neho pripomína „utešujúce právo na protest, súvisiace predovšetkým s choromyseľnosťou hrdinky“⁸.

To, čo platí pre oblasť hudobnej syntaxe a tvarovania formy, sa dotýka aj problematiky opernej dramaturgie. Schönberg vyšiel z romantického výstupu šialenstva a tvaroval ho s ohľadom na modernú expresivitu. Práve v naplnení formy konkrétnymi štruktúrami sa Schönberg najpodstatnejšie odkláňa od tradičnej opernej hudby, ktorá využíva „rečový“, „sémantický“ charakter hudobného znaku. Myslím, že práve to bol jeden z hlavných Schönbergových zámerov, aby poslucháč na pozadí tradičnej hudobnej formy rozoznal nové významové štruktúry. V prípade *Očakávania* navyše spojené s pocitmi a

⁶ Na spojitost *Očakávania* s romantickými opernými výstupmi šialenstva a posadnutosti upozornil napr. BRINKMANN, Reinhold: heslo »A. Schönberg: Erwartung (1924)« In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 8 Bänden. Oper. Operette. Musical. Ballett.* Carl Dahlhaus a Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Piper: München – Zürich, 1994, s. 608.

⁷ BUDDE, Elmar: Arnold Schönbergs Monodram Erwartung – Versuch einer Analyse der ersten Szene. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, roč. 34, 1979, č. 1. s. 3 – 4.

⁸ ADORNO, Theodor, Wiesengrund: *Philosophie der neuen Musik.* Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1966, s. 45.

problémami moderného človeka, ktoré len nedávno pred tým odhalila, klasifikovala nová oblasť ľudského poznania – psychoanalýza a pokúsila sa ich určitým spôsobom systematizovať. Táto tendencia vrcholí v diele Schönbergovho žiaka Albana Berga, ktorý vo *Wozzeckovi* použil formy čisto inštrumentálnej hudby, ale zároveň ich principiálne novým spôsobom spojil s hudobnodramatickým vyjadrením vnútorného sveta hrdinov, ich motivácií a vzťahov.

U Schönberga v *Očakávaní* z hľadiska makroštruktúry kompozície skôr ide o predstavu romantického či neskororomantického dynamického oblúka kompozície, v ktorom sa spájajú, dynamizujú, vrcholia a upokojujú sa jednotlivé hudobné vektory kompozície. Práve v chápaní hudobného dynamizmu ako fenoménu, ktorý je schopný nastoliť korešpondenčné väzby medzi dynamikou životného príbehu a situácie Ženy v monodráme a jej hudobným vyjadrením, sa Schönberg najvýraznejšie odlišuje od svojho žiaka Berga, ktorý nesúhlasil s absolutizáciou čisto dynamického pólu hudobne významového diania a vo svojich operách sa neraz uchýlil do oblasti „klasickej“ hudobnej idiomatiky.⁹ Dynamickú koncepciu hudby plne predpokladá libreto. Narastanie napätia, ktoré jedinečným spôsobom vedela Marie Pappenheimová stupňovať ešte po okamihu, keď Žena objaví mŕtvolu svojho milenca, je v súlade so zásadami neskororomantickej kompozície. Avšak na rozdiel od zásad neskororomantickej kompozície budujú libretistka a skladateľ tvar monodrámy nie zo základného, monolitného motivicko-tematického materiálu, ale z torzovitých úryvkov, prostredníctvom ktorých označujú jednak spomienkové asociácie, jednak jemné zmeny v atmosfére prírody, ktorá sa tu však nepredstavuje ako objektivizujúca, ale ako korešpondujúca s vnútornými stavmi hrdinky, z ktorých sa najvýraznejšie tematizuje pocit strachu. Práve pocity strachu, ktoré majú základné psychologické napätie, neprestajne tieňované, neprestajne modulujúce z jednej podoby úzkosti do druhej, našli

⁹ Na túto skutočnosť upozornil napr. JIRÁNEK, Jaroslav: Tajemství hudebního významu. Praha: Academia, 1979, s. 97

svoj protipól v hudbe monodrámy, ktorá je dôsledne atonálna a až na niekoľko nenápadne zvýraznených tém aj atematická.

V tomto mieste nastáva veľká úloha hereckej a speváckej interpretácie predstaviteľky Ženy i orchestrálnej interpretácie, aby rozmanité asociácie, výraz strachu a obáv, existencionálna úzkosť a podobne mali jasný a zrozumiteľný charakter a na druhej strane, aby dielo nebolo zobrazené príliš silným empatickým spôsobom, ktorý by ho degradoval na čistú maľbu duševných stavov. Prehovory ženy často reprezentujú niečo nedopovedané. Výstižne tento problém charakterizovala interpretka prvého uvedenia Očakávania na Slovensku, sopranistka Nao Higano: „Je to vlastne dlhý monológ plný asociácií a nedopovedaných myšlienok. Vety sa končia troma bodkami, ale ja musím interpretovať aj tie bodky.“¹⁰

Kolísanie medzi tradičným operným zobrazením a novým spôsobom, ktorý do opery vnáša predovšetkým nové dimenzie expresivity Schönberg uskutočnil aj v hudbe monodrámy. Na mnohých miestach Schönberg bezprostredne za sebou kladie hudobné úseky uplatňujúce tradičnú hudobnú syntax a úseky založené na maximálnej syntaktickej uvoľnenosti, neviazanosti. Vzniká tak zvláštne psychologické vnímanie jeho hudby – náznak hudobnej periódy a jej negácia, ktorá však nie je absolútna, ale zvýrazňujúca nedopovedanosť, zahalenosť a s tým spojenú otvorenosť výkladu; náznak variačnej kompozičnej práce ako klasického prostriedku tvarovania hudobného materiálu – a vzápätí jej negácia, jej trieštenie, deformovanie alebo rozklad. Tento spôsob tvarovania hudobného materiálu bezprostredne súvisí s tým, čo dramaturgii monodrámy poskytuje koncepcia libreta. Nedopovedanosť, útržkovitosť, prelínanie prvkov vnútorného monológu a niekoľkých objektivizujúcich oznámení, prelínanie myšlienково logických subštruktúr s takými, čo sú založené na voľnej hre asociácií, ako aj oddelenie jednotlivých prehovorov Ženy zámlkami akoby priam predpokladali nový spôsob zhudobnenia. Práve formový princíp

¹⁰ JENČÍKOVÁ, Mária – HIGANO, Nao: Žena na javisku musí všetko trhať. Japonská sopranistka Nao Higano otvorila sezónu v Národnom divadle. (Rozhovor.) In: Národná obroda, roč. 13, č. 234, s. 20 (8. 10. 2002).

založený na protiklade tematickej a atematickej kompozície je významným hudobným korelátom expresívnej a poetickej dimenzie libreta. Schönbergovský bádateľ Elmar Budde tento problém rozvádza aj na vyššie mimetické úrovne kompozície: „Protiklad tematickej a atematickej kompozície a zároveň ich spojenie v rovine štrukturálnych súvislostí znamená hudobnú analógiu konkretizácie ideí príznačných pre *Očakávanie*. Spomienkové asociácie a pocity strachu reprezentujú vo vnútri prvého výstupu (a popri tom v celej monodráme) dramaturgicky presne vymedzený plán.“¹¹

Budde vo svojej analýze prvého výstupu *Očakávania* vymedzuje nielen spôsob Schönbergovej kompozičnej práce, ale aj jeho súvislosť s dramaturgiou monodrámy. Adorno v súvislosti s hudbou *Očakávania* hovorí o tom, že jej „technické tvarovacie prostriedky“ predstavujú „seizmografický záznam traumatického šoku“, ktorý „ponúka kontinuitu i rozvíjanie“¹². Táto charakteristika Schönbergovej dramatickej hudby patrí v súvislosti s dramaturgickou výstavbou *Očakávania* k najcitovanejším. Svojím výrazom navodzuje Schönbergova hudba pocit priam exaktného záznamu, na druhej strane sa od tejto takmer dokumentárnej funkcie odkláňa a prostredníctvom estetického odstupu dá najavo, že sa tu umeleckým spôsobom pracuje s fikciou. Oproti mimetickej podobe tradičného umeleckého diela a oproti špecifikám mimetických zobrazovacích prostriedkov „tradičnej“ opernej hudby Schönberg v *Očakávaní* akcentuje subjektivitu, pre ktorú je charakteristické odpútanie sa od reality. Schönberg tu však nejde cestou vytvárania umeleckého významu s nanajvýš uvoľnenou väzbou na realitu, ale realitu vidí v hlbinných štruktúrach ľudskej psychiky a emocionality, vonkajšiu realitu nahrádza vnútornou dimenziou hrdinky, ktorej subjektivita môže byť prostredníctvom koncepcie umeleckého diela objektivizovaná. V objektivizácii postupuje tak, aby subjektívny svet hrdinky mohol byť chápaný ako jeden z

¹¹ BUDDE, Elmar: Arnold Schönbergs Monodram Erwartung – Versuch einer Analyse der ersten Szene. In: Archiv für Musikwissenschaft, roč. 34, 1979, č. 1. s. 10 – 11.

možných konceptov postavenia človeka v aktuálnom svete. Schönberg tu naráža na závažný estetický problém vzťahu medzi realitou a fikciou, respektíve na otázky prechodu medzi realitou a fikciou. Moderná estetika charakterizuje fikcie ako „pokusy o vyplnenie dištancie medzi Ja a Druhým“¹² A práve z tohto hľadiska sa ukáže, napriek novému poňatiu subjektivity umeleckého diela a výrazu subjektivity v umeleckom diele, že *Očakávanie* má mnohé styčné plochy s výrazom emocionality v operných dielach minulosti, jedno konkrétne naplnenie týchto styčných plôch predstavujú rečové figúry a zvolania, s ktorými Schönberg podobne ako tvorcovia opery série a opery 19. storočia pracuje ako s určitými hudobnými loci communes, ako s hudobnými paralelami klasických rétorických figúr, najvýraznejší rozdiel spočíva však v tom, že na rozdiel od objektivizujúceho charakteru týchto hudobnovýrazových prostriedkov, sú Schönbergove rečové figúry naplnené individuálnym výrazom človeka v životne hraničnej a krízovej situácii a smerujú k subjektivite.

Táto subjektivita úzko súvisí i s časovými a priestorovými dimenziami monodrámy *Očakávania*. Už klasická teória a estetika opery, ktorá ku svojim uzáverom prichádzala na základe zovšeobecňovaní z opery 18. a 19. storočia dospela k uzáverom, že čas ako dramatický a divadelný faktor opery môže v diele a v jeho recepcii pôsobiť nielen v zmysle kontinuity a diskontinuity, ale môže vyvolať celú širokú škálu časových ruptúr, posunov, zrýchlení, spomalení a podobne. Schönberg v *Očakávaní* tieto časové dimenzie priviedol prostredníctvom zvýraznenej subjektivity k neporovnateľne širším možnostiam, ešte viac uvoľňujúcim relativitu časových dimenzií opery. Závažnosť a intenzita prežitku a ich spätosť s vnútorným citovým svetom postavy Ženy akoby otvárali pohľad do „vnútorného časového vedomia“ druhého človeka, ak smieme v tejto súvislosti použiť Husserlov termín. Tento prístup

¹² ADORNO, Theodor, Wiesengrund: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1966, s. 45.

¹³ ZUSKA, Vlastimil: Mimesis – fikce – distance. K estetice XX. století. Praha: Triton, 2002, s. 77.

korešponduje i s Kandinského vymedzením expresionistickej situácie ako „subjektívneho zážitku „vnútornej rezonancie“, ktorý je pravdivejší než zmyslový vnem a reprodukcia vonkajšieho vecného sveta.“ Časovú dimenziu opery tak možno obrazne povedané chápať nielen ako okamih, ktorý sa premieta do večnosti, ale aj ako celý ľudský život (alebo jeho podstatnú časť) koncentrovaný a rekapitulovaný v krátkom časovom úseku. Už Paul Bekker v analýze *Očakávania* z roku 1924 charakterizoval vnútorný čas *Očakávania* a jeho pôsobenie na vnímateľa v súvislosti s typom kontinuálne rozvíjanej hudobnej formy monodrámy ako „pol hodinu, ktorú poslucháč pociťuje ako minútu“¹⁴ Tak uchopené časové dimenzie monodrámy majú dva hlavné predpoklady:

1. monodramatický a výsostne subjektívny charakter *Očakávania*. Absencia vzťahov medzi postavami, resp. naznačenie vzťahov k postavám, o ktorých sa v monodráme hovorí, ale nevystupujú v nej, umožňuje podstatne voľnejšie a časovo nekonkrétne narábanie s psychologickým časom, s vnútornou časovou dimenziou hrdinky *Očakávania*.

2. abstraktná hudba, ktorá sa sústreďí výhradne na korešpondenčné vzťahy s psychickými stavmi hrdinky a radikálne sa odkláňa od mimetických prostriedkov opernej hudby predchádzajúcich storočí. Práve vizionársky, od skutočnosti odpútaný výraz hudby umožňuje pri recepcii monodrámy odpútať sa od lineárnych časových súvislostí, ktoré v jej výstavbe dominujú, členenie na tri kratšie, vstupné, a jeden záverečný, dlhší výstup nemá charakter štyroch hudobne a dramaturgicky jasne diferencovaných tektonických blokov, vo výstavbe monodrámy dominuje linearita, Siegfried Mauser ju prirovnáva k „úbežníku nasmerovanému do nekonečna“¹⁵. Tým sa *Očakávanie* zároveň stáva do istej miery otvoreným umeleckým dielom, hoci nie v zmysle ecovsky chápanej modernej a postmodernej

¹⁴ BEKKER, Paul: Schönberg: „Erwartung“ In: Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch, Wien: Universal-Edotion, 1924, s. 281.

¹⁵ MAUSER, Siegfried: Vom expressionistischen Einakter zur grossen Oper: Das Musiktheater der Wiener Schulle. In: MAUSER, Siegfried: Musiktheater im 20. Jahrhundert. Laaber, 2002, s. 125.

otvorenosti. Jeho záver (záverečná veta Ženy „Hľadala som...“), ktorému predchádza extaticko-vizionárske priblíženie sa k mŕtvemu milencovi a čiastočné zmierenie sa s jeho smrťou, necháva dielo časovo i významovo otvorené. Predovšetkým však inscenátor i divák stoja pred otázkou, či videli tragickú situáciu alebo bludy hysterickej osoby. Práve spôsob inscenovania posúva výklad na týchto dvoch krajných bodoch pomyselnej osi. Les, ktorý mal symbolicky odzrkadľovať vnútorné stavy Ženy, býva v novších inscenáciách nahradený menej určitými, abstraktnejšími javiskovými znakmi. Niečo podobné platí i pre telo mŕtveho milenca, jeho prítomnosť na scéne posilňuje naturalistické momenty inscenácie a odvádza ju od univerzálnejších významov. Naturalistické a symbolické momenty však dielo popri expresionistických spoluurčujú. Na problém jeho štýlového zaradenia upozornila Helena Spurná: „Bez ohľadu na vžitú súdu sa však dielo nedá jednoznačne štýlovo zaradiť. Rovnako ako sa hovorí o znakoch expresionizmu, nemôžeme sa nezmieniť ani o silných vplyvoch psychologického realizmu a naturalizmu (prejavujú sa v dôraze na sprítomnenie duševných pochodov postavy a prezentácii skutočnosti i v tých najodpornejších detailoch). V scénickej zložke libreta sa potom odrážajú postupy symbolizmu.“¹⁶

Na *Očakávaní* je zaujímavé, že toto relativizovanie časových dimenzií opery nemá pendant v abstraktnejšom scénickom poňatí monodrámy. Libretistka a skladateľ popri monológovi Ženy zaznamenali s veľkou precíznosťou predstavu o javiskovej podobe *Očakávania*. Tu sú oproti torzovito koncipovanému libretu a hudbe smerujúcej k určitému stupňu abstraktnosti predstavu o scénickej podobe monodrámy vysvetlené konkrétne a presne. Akoby scénické a gestické prostriedky mali presne vymedzený cieľ.

Ak v librete a hudbe *Očakávania* dominuje dávka abstrakcie, nedopovedanosti a štýlovo sa tu zraďí freudistické východisko, ale dovedené k expresionistickým konzekvenciám, v scénických poznámkach, z ktorých mnohé pochádzajú od libretistky a ďalšie

¹⁶ SPURNÁ, Helena: Hudebně divadelní tvorba Arnolda Schönberga. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Brno: Masarykova univerzita, 2001, Q 4, s. 87.

od skladateľa, vystupuje štýlovo atmosféra fin de siècle. Uvädnuté kvety pre milenca, okraj lesa a cesta osvetlená mesiacom, čistina s papradím a žltými hubami, do toho krik nočného vtáka, osamelý dom v pozadí cesty a lesa, len v náznaku vystupujúci z chabého mesačného osvetlenia... to všetko asociuje melancholickú a nostalgickú atmosféru, takú príznačnú pre výtvarnú secesiu, ktorá bola v čase vzniku monodrámy nie štylizovaným a iluzívnym, ale faktickým rámcom psychopatologických javov. *Očakávanie* práve touto romantizujúcou významovou scénickou vrstvou korešponduje s aktuálnou dobou, v ktorej skladateľ a libretistka žili. Zároveň sa však prostredníctvom najjednoduchších scénických prvkov môže realizovať hlbšia symbolika, ktorá predovšetkým les, cestu, tajuplný dom a svit mesiaca môže chápať ako freudistické psychoanalytické významy. Dnešné inscenácie *Očakávania* sa od týchto scénických pokynov odkláňajú. Nazdávam sa, že sa stále javí ako plne opodstatnená inscenačná cesta, ktorá bude interpretovať Schönbergove a Pappenheimovej predstavy ako symboly dokumentujúce mnohé z rozjatreného vnútra hrdinky. Napokon, hrdinkinu viacznačnosť z hľadiska jej vzťahu k mŕtvemu milencovi ako faktu alebo fikcii potvrdzuje i novšie psychanalytické bádanie. Francúzsky filozof a psychoanalytik Jean Baudrillard v knihe *O zvädzaní* o tomto probléme konštatuje: „Hystéria je ochránená proti zvädzaniu tým, že ponúka klamlivé príznaky, klamlivé preto, lebo vo chvíli, keď sa dajú rozlúštiť vo svojej najvyššej vypätosti, nemôžeme im už veriť.“¹⁷

Z hľadiska priestorových dimenzií je pre *Očakávanie* príznačné, že sa tu proporčne striedajú výstupy odohrávajúce sa v temnote lesa a výstupy osvetlené mesiacom. Mesiac ako prírodný fenomén, ale aj ako symbol sna sa v librete tematizuje priebežne a sústavne. Niektoré básnické obrazy pripomínajú japonskú tradičnú poéziu haiku, v ktorej sa atmosféra prírody uplatňuje ako jedna z najobvyklejších významových polôh.

¹⁷ BAUDRILLARD, Jean: *O svádění*, Do češtiny preložila Alena Dvořáčková. Olomouc: Votobia, 1996, s. 141.

Napríklad: „Mesiace je zradný... / Pretože je bez krvi... maľuje červenou krvou...“, alebo: „Ešte stále mesto... a ten bledý mesiac... / ani mráčik, ani tieň krídla nočného vtáka na oblohe... / táto nekonečná mŕtvolná bledosť... / sotva môžem ďalej...“ Striedanie tmy a sporého svetla je v súlade s expresionistickým poňatím scénického priestoru a symbolickej funkcie svetla v expresionistickom divadle i filme. Zmeny osvetlenia však nemajú (už vzhľadom na nočné prostredie) radikálne kontrastný ráz, skôr akoby symbolizovali, že každá úzkosť, každý strach môže predpovedať nádej, spásu zjasnenie. Pripomeňme na tomto mieste dômyselnú expresionisticko-symbolickú prácu so svetlom v klasickom expresionistickom filme *Upír z Nosferatu* (1920). Napokon, zjasnenie na konci *Očakávania* môže znamenať nielen príchod, rána a prítomnosť prvých ľudí na ulici, ale i prvok katarzie. O tom, že Schönberg s funkciou zjasnenia rátať, svedčí i jeho hudobná koncepcia, ktorá práve v závere *Očakávania* použitím takmer impresionistickej zvukovosti a zvláštnej orchestrálnej sónickosti vyvoláva dojem katarzie, ktorý je v texte monodrámy iba minimálne naznačený situáciou, kedy si Žena, na rozdiel od situácie v celom diele začne uvedomovať neďalekú prítomnosť prvých ranných chodcov. Svoju tragédiu tak zasadzuje prvýkrát do konkrétnejšieho a širšieho kontextu a naznačuje vyrovňovanie sa s ňou v konkrétnom spoločenstve ľudí, ale s vlastnou vnútornou osamotenosťou. Preto bude očakávanie pokračovať, preto sú jej posledné slová: „Hľadala som...“ Schönberg práve záver opery koncipoval s ohľadom na vyznenie celkom nových zvukových efektov, ktoré však na rozdiel od čisto impresionistickej sónickosti založenej na špecifickej zvukovej melódii svoju zvukovosť odvíjajú od polyfónnej sadzby orchestra, ktorý od prvých výstupov kombinuje princípy vychádzajúce z recitativu *accompagnato* so sadzbou typickou pre komornú hudbu.¹⁸

Dichotómiu medzi smerovaním k abstrakcii vo výstavbe diela a lipnutím na konkrétnej realistickej predstave scénického a

¹⁸ Funkciu polyfónie v orchestrálnej koncepcii *Očakávania* analyzoval: DAHLHAUS, Carl: Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik. Mainz – London – New York – Tokyo: Schott, 1978, s. 189 – 194.

čiastočne i režijného stvárnenia Schönberg prekročil až v nasledujúcej opere *Šťastná ruka*. Výstižne o tejto problematike hovorí Siegfried Mauser: „Nová rovina, ktorá poskytuje Schönbergom intendovanú „vyššiu skutočnosť“, sa uskutočňuje rozmanitými spôsobmi a poukazuje na rôzne historické zobrazovacie pozície: ich pomer v *Očakávaní* prezrádza vznik tejto rane expresionistickej jednodejstvovej opery z tradície naturalizmu, ktorý po nej nasledoval a romantizmu, ktorý ju predchádzal, *Šťastná ruka* dokumentuje oproti tomu ďalší vývin, ktorý už poskytuje abstraktným a symbolickým prvkom prístup do detailov samostatného scénického diania.“¹⁹ Smerovanie k abstrakcii má v sebe i rozhodujúce prvky pre konštituovanie umelecky nového. Už Adorno v *Estetickej teórii* upozornil na to, že „v abstraktnosti nového sa však ukladá čosi obsahovo rozhodujúce“²⁰. A Schönbergovo smerovanie k abstrakcii nielen v čisto hudobných druhoch a žánroch, ale aj v hudobnodramatických, prezrádajú a hlbšie objasňujú i jeho teoretické aktivity. Vo svojej *Náuke o harmónii*²¹ (1911) určil dva základné axiómy, na ktorých spočíva atonálna, dvanásťtónová hudba:

1. všetkých dvanásť tónov stupnice treba zbaviť všetkých hudobných významov, ktoré nadobudli historickým vývojom európskej hudby
2. v novej kompozícii sa má uplatniť ich rovnocennosť

Hudobno-dramatická koncepcia *Očakávania* však nie je v súlade s týmto teoretickým vymedzením. Práve silná korešpondenčná väzba medzi citovým svetom hrdinky a jej hudobným zobrazením poukazuje na fakt, že Schönberg mal pri kompozícii diela na mysli konkrétne významy figúr, ktorých významovosť sa konštituuje práve na základe relácií medzi jednotlivými tónmi. Významovosť však v atonálnej hudbe neurčujú iba tónové vzťahy, ale aj rytmus. Práve ten je u Schönberga

¹⁹ MAUSER, Siegfried: Vom expressionistischen Einakter zur grossen Oper: Das Musiktheater der Wiener Schulle. In: MAUSER, Siegfried: Musiktheater im 20. Jahrhundert. Laaber, 2002, s. 123.

²⁰ ADORNO, Theodor, Wiesengrund: Estetická teorie. Do češtiny preložil Dušan Prokop. Praha: Panglos, 1997, s. 34.

²¹ SCHÖNBERG, Arnold: Harmonielehre. Leipzig: Edition Peters, 1977.

výsostne diferencovaný a individualizovaný. Napokon, dodekafónia ako prísny kompozičný poriadok, ku ktorému *Očakávanie* svojou voľnou atonalitou predstavuje iba predstupeň, do značnej miery zmenšuje význam citovosti a subjektívnych faktorov v prospech racionalizácie hudobnej kompozície, pre *Očakávanie* je však charakteristická zvýšená miera citovosti a subjektivity. Zdá sa teda, akoby Schönberg v monodráme viac uzatváral predchádzajúcu epochu než otváral nové cesty, podobne ako napríklad Richard Strauss v *Salome* a *Elektre*. Na zaujímavú súvislosť *Očakávania* s Straussovou *Elektrou* upozornil Jozef Kresánek: „Monodráma *Očakávanie* predstavuje vystupňovanie toho štádia, ktoré predtým dosiahol R. Strauss v *Elektre*. Zatiaľ čo sa Strauss po tomto diele odvrátil od krvilačných námetov, Schönberg sa nechával strhnúť do zúfalých, až nihilistických krajností. Z hľadiska tvárnych prostriedkov zodpovedala tomuto snaha úplne sa vymaniť z tradície, ktorá nepoznala tóny pre tento svet.“²²

Niektorí bádatelia zdôrazňujú, že Schönberg neprestajne hľadal cestu, ako by čo najviac uvoľnil svoju skladateľskú spätosť s tradíciou. Ján Albrecht, napríklad, o tejto problematike píše: „Rozšírená i voľná tonalita znamenali preňho ešte vždy asociačný most s tradíciou, späťou so silovým poľom pôsobenia tonality.“²³ Paralelu k tomu môžeme vidieť i v librete a dramaturgii monodrámy. Schönberg a jeho libretistka rezignujú na „klasický“ operný príbeh a ako dramaturgickú paralelu k uvoľňovaniu tónových významov a vzťahov nachádzajú formu snu, ktorá má síce styčné plochy s realitou, ale zásadne uvoľňuje dramaturgické konštanty, na ktorých môže byť hra alebo libreto vybudované. Spájanie skutočnosti s imaginárnym, ľudské odcudzenie, márný pokus zosúladiť pudovosť a vášeň s láskou, dôraz na pocitovosť a nevedomie, východisko vo Freudovej vnútornej nevedomej psychologickéj kauzalite predstavuje myšlienkovú paralelu kompozície, v ktorej sa spája vypätá

²² KRESÁNEK, Jozef: Tektonika. Bratislava: ASCO, 1994 s. 452.

²³ ALBRECHT, Ján: Arnold Schönberg – tradícia a revolúcia. In: ALBRECHT, Ján: Človek a umenie. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1999, s. 397.

expresionistická citovosť s abstraktnými polohami a novou zvukovosťou.

Schönberg teda uvoľňuje tonalitu, namiesto tradičných foriem pracuje s fantázijskou a voľnou variačnou formou, avšak v makroštruktúre kompozície, ktorá naznačuje celkovú architektúru a dramaturgické riešenie monodrámy *Očakávanie*, zachováva základný skelet romantického dynamického oblúku, ktorý však napĺňa principiálne inak koncipovanými hudobnými mikroštruktúrami.

V *Očakávaní* hlbinné sféry ľudskej psychiky dostávajú hudobnú paralelu, pre ktorú je príznačná významová, časová a priestorová uvoľnenosť, relativita. Hudobná dramaturgia monodrámy je svet, v ktorom relácie štruktúr výstavby vynikajú premenlivosťou, nestálosťou, oscilovaním medzi hierarchickými väzbami a ich negovaním. Túto premenlivosť a záhadnú nedopovedanosť ešte umocňuje veľké dramatické a dynamické napätie medzi subštruktúrami diela. Schönberg opúšťa tradičnú kompozičnú logiku, ktorá sa kontinuálne vyvíjala od renesancie do začiatku dvadsiateho storočia a ako dva pevné body z nej zostávajú architektúra, dramaturgia celku a sila výrazového náboja mikroštruktúry.

Miloslav Blahynka:

The Dramaturgy and Aesthetics of Schönberg's *Erwartung*

Resumé

The paper ponders over the compositional and dramaturgic shape of Schönberg's monodrama *Erwartung* (1909), which, in a way, opened up the way to new trends in the 20th century opera. *Erwartung* reacts to the period artistic and spiritual atmosphere (fin de siècle, Expressionism, Freudism) and portrays the female protagonist in an extreme life situation. In this work, Schönberg delineates athenatic and atonal approaches to composition, and in a novel way approaches time

space dimensions of theatrical work and the relation between the naturalistic and abstract image systems.