

Postavu Dona Juana i Mozartovou operou (již důsledně říká vždy Don Juan, nikoli Don Giovanni) se dánský filosof Søren Kierkegaard (1813–1855) zabýval několikrát, nejdůkladněji v druhé kapitole prvního dílu spisu *Bud–Anebo* (1843) nazvané *Bezprostřední erotická stadia neboli erotično hudební*. *Bud–Anebo* vydal Kierkegaard pod pseudonymem Viktor Eremita; článek, který zde poprvé v českém překladu uvádíme, otiskl na pokračování 19. a 20. května 1845 v deníku *Vlast* (*Fædrelandet*), a to rovněž pod pseudonymem. Použil pseudonymu A., aby zdůraznil souvislost se svým základním dílem, vydaným o dva roky dříve: v prvním díle *Bud–Anebo* je totiž Viktor Eremita „vydavatelem“ záznamů „estetika“ A (zatímco v druhém „vydává“ záznamy „etika“ B a jeho dopisy adresované A). Dvakrát se v novinovém článku autor odvolává na „jednoho spisovatele“, „jednoho autora“: myslí tím sebe (respektive „estetika“ A ze spisu „vydaného“ „Viktorem Eremitou“). fr

ZBĚŽNÁ POZNÁMKA TÝKAJÍCÍ SE JEDNÉ JEDNOTLIVOSTI V DONU JUANOVĚ

Mozartův *Don Juan* se opět navrátil na jeviště. V porovnání s leccjakým ohříváním, přejemnělým a nevyživným pokrmem má divadlo v této opeře, jak se říká v řeči kuchyňské, vydatnou a trvanlivou uzenu, z které může dlouho prospívat, a obecnost se může těšit už jen při vědomí, že je mu k dispozici, i když se třeba uvádí zřídka. – Co se provedení jako celku i jeho jednotlivosti týká, odevzdaly již noviny své hlasy; já bych se neodvážil utvořit si názor tak rychle, dokonce ani o hodnotitelském kšeftu denního tisku. Nebožtík Sokrates měl znamenité pravidlo: činit skromné závěry z toho mála, čemu o nějaké věci rozumíme, o té spoustě, jíž nerozumíme. Novinová divadelní kritika vyvolává ve mně vždy krajní skromnost a asketické odříkání jakýchkoli závěrů.

O výkonu pana Hansena bylo řečeno mnoho s univerzální všepjatností a s obdivuhodnou zručností, která je hned se vším hotova. Já se neodvážuji mít ihned pohotově takový všeobecný úsudek. Je zde však jednotlivé místo, jehož jsem si povšiml a u něhož bych si přál na okamžik setrvat a vyžádat si k tomu čtenářův zájem – nepřeji si totiž zdržovat nikoho, kdo má napilno, ani plýtvat časem

pánů obchodníků. Zdržím se u této jednotlivosti o to raději, že ji nepovažuji za místo vrcholného lesku v pojetí a podání pana H., na něž ostatně nemám názor, ale prostě za místo vrcholného lesku, ať už tento herec všude podává výkon stejný (což pochopitelně nemůže zastřít pravý lesk jedné jednotlivosti), nebo na jiných místech podává výkon slabší (což by pochopitelně v relativním smyslu mohlo učinit místo vrcholného lesku jen ještě nápadnějším). Tímto místem je duet se Zerlinou v prvním dějství; i má-li možná někdo jiný názor na význam recitativů pro provedení na našem jevišti, musí je zde považovat za naprostý zisk.

Od zpěváka se vyžaduje za prvé hlas, dále pak přednes, což je jednota hlasu a nálady, a je to něco jiného než ohebnost hlasu v koloratuře a v běhu, jelikož jako možnost je to vzájemná souměřitelnost a jako skutečnost souzvuk hlasu a nálady v přednesu. Konečně pak se od dramatického pěvce žádá, aby nálada byla v správném vztahu k situaci a poetické individualitě. Má-li pěvec hlas a přidá k tomu náladu, pak je umělecky ve stavu pohnutí. Je-li ještě navíc hercem, pak prostřednictvím mimiky bude dokonce moci najednou zahrnout i protiviklady. Čím reflexivnější pak je a čím cvičenější v umění prohánět hlas po klaviatuře nálady, tím více kombinací bude mít k dispozici, a tak bude s to vyhovět požadavkům skladatelovým, pochopitelně jen tam, kde skladatelovo dílo na pěvcův 109

m. Srdce a divadlo
(1-2)
1992

přednes skutečně klade nároky, a tedy nepatří k operám nesnesitelným a nepřednesitelným. Je-li méně reflexivní, nebude mít tak veliký rozsah ani v náladě, ani v charakteru. Jedno však zůstává: univerzálnější základ veškeré nálady, totiž umět přidat k hlasu ještě fantazii, umět zpívat s fantazií. A právě takovýto přednes jsem na zmíněném místě obdivoval u pana H.

Na duet se Zerlinou klademe bezděky vysoké nároky. První výstup s Annou je příliš bouřlivý, než abychom dovedli Dona Juana řádně ohodnotit: zde však je vše již řádně na svém místě, okolí je odstraněno, pozornost napjata, jakpak si asi bude počínat při svém prvním nájezdu, a divák si říká: teď tedy uvidíme, zda je Don Juan hejsek, žvanil (to bývá každý, když chce dělat dona Juana), jenž v Leporellovi má důvěřivého trubáče a v Mozartovi bezmocného trubadúra, nebo zda je to onen věhlasný muž a nejslavnější dílo onoho věhlasného umělce. Skladatel produkuje, co se od něho očekává. Doprovod se vlichocuje a vemlouvá jako bublavá repetice potůčku, tak opojně se navrácí, neboť orchestr si hledi svého a prodlévá a nemůže se nabažít; působí to snivě, leč přece jen uchvatně, jako vůně květů působí omamně, odvádí nás to do nekonečna, nikoli energií rozkoše, ale tlumenou touhou. Však Mozart ví, co dělá, a taková Zerlina očividně nemá osobnostní předpoklady, jež by umožňovaly jiné pojetí jako např. to nej-

mohutnější vzplanutí vášně ve společnosti rozkoše, kde se ženská touha svou energií i smělostí téměř vyrovná Juanově přírodní síle; nebo ženské podlehnutí Juanovi, v němž se odevzdává nekonečné ženské bohatství; nebo přemožený odpor, jenž se hrdě sklání; nebo podvědomá ušlechtilá prostoduchost; nebo poskvrněná vznešená čistota; nebo pokorná vroucnost, jež jednou zraněna, je zraněna navždy; anebo hluboká důvěřivost, jež zklamána, je zklamána navěky; nebo posvátná vašeň věčnosti, jež je svedena na scesti do zatracení; nebo ženská ukvapenost, jež skončí v troskách, atd. Svedení Zerliny je tichá svatba, jež proběhne bez jakéhokoli pozdvižení. V podstatě k tomu dojde takto: ona neví, jak to bylo, ale najednou to bylo a ona byla svedena. ^{a)} Výsledkem Zerlinina nejkrájnějšího vypětí v rozumovém výkonu je toto: nedá se to vysvětlit. S ohledem na pojetí Zerliny je tento bod velice důležitý. Jinak zasloužila herečka, sl. Kraghová, tedy chyběla, když repliku: „*Ne! Já nechci!*“ zazpívala se silným důrazem, jako by to v Zerlině bývalo uzrálo rozhodnutí. Ani zdaleka. Zerlina je od samého počátku zmatena, hlava jí jde kolem, u srdce je jí divně. Dáma-li jí na tomto místě nějakou

^{a)} Proto by spolu Leporello a Zerlina znamenitě mohli hovořit, kdyby jí, co se Dona Juana týká, pověděl, co za starých časů řekl Elvíře a co jí rozčílilo nejvíce ze všeho: „*Ano! O ano! Je to prapodivné, sotva někde je, už je pryč.*“ A na to by Zerlina rekla: „*Ano, vždyť to říkám, vůbec nevím, jak k tomu došlo.*“

myšlenku, pojme celou operu zcela chybně. ^{b)} O následujících slovech: „*Mazetovi bude krváčet srdce*“ platí totéž. Má-li tato úcta jakoukoli závažnost, pak se celěk zhroutí. Replika nesmí proto znamenat vici – a nesmí se zpívat jinak – než jen jako něco *au niveau* s bezděčnou gestikulací, jako např. držet si zástěrku nebo odstrkovat objímající náruč Dona Juana. Právě tím se stává Zerlina krásnou a milovaníhodnou a její vztah k Mazetovi přesvědčivým. Slyšet pak v árii „*Batti, batti,*“ nějakou snahu o smíření, je už naprosté nedorozumění. Ještě tak docela nenabyla opět té své trošky

^{b)} Změní se pak sám základ: ona hlubokomyslná a řecká myšlenka, že Juan baží po zcela jiných silách, leč klopýtno o stěblo slámy, o nějakou nepatrnou Zerlinku. Zcela se tak rozruší celkové působení a celková jednota. Annina vašeň, zavraždění komtura, znovushledání s Elvírou, všechno se stává Donu Juanovi do cesty; Juan se zastavuje a poprvé v životě nemůže popadnout dech. Toto vše se stane velice brzy, v prvních dvojných výstupech, takže opera je ještě na samém začátku. A jak má tedy vypadat ono svedení, k němuž v opeře dojde? Jedno nebo druhé: buď bude tak obtížné a nebezpečné, že vznět napětí rozpálí v něm krajní touhu a krajní sílu (což však oslabí působivost Anny a Elviry a samo se oslabí jejich působením), nebo bezvýznamná a milá selská holčina s trochou přirozeného šelmovství a dětinskosti, ženské to stvoření, jaké se u nás na Severu vyskytuje jen v ubohé napodobenině a pro jako katolická církev má smíšenou kategorii. Zde je pak Don Juan patrně ve svém životě, a působivost ostatních postav přitom není oslabena. Takový byl Mozartův záměr, a právě v tomto záměru spočívá skvostná jednota díla a Mozartův šťastný ukol. Bezprostřední vzájemný vztah Dona Juana a Zerliny je jako vztah přírodní síly a přírodního určení, vztah čistě muzikální.

duchapřítomnosti, která jí vždycky bohatě stačí v Mazettově domácnosti, ne však v Juanových osidlech; vidí, že Mazetto se zlobí, a tak se tedy nedá nic dělat, bude ho muset umluvit a sebe omluvit – neuvědomuje si totiž ještě, co se to vlastně stalo, a její nevinnost je pro ni v její nevinnosti zcela nepochybná. V této naivitě je nutno postavu držet: dokonce ani tak docela nechápe, co že se to Mazetto vlastně tak zlobí. Smiřeni proto nesmí také nabýt povahy, jako by například byla spasena. Ani v nejmenším, jakmile uvidí Dona Juana, začne to všechno znovu, a tak si musí opět trochu pofňukat u Mazetta, utěší ho a nakonec už dokonce i sama uvěří, že se Don Juan s Mazettem rozkmořili, pánbůh yí proč vlastně, a ona že je musí oba upokojit. Jen co uteče pár let, zajed' se na pí. Mazettovou podívat; zjistiš, že se Zerlina v podstatě vůbec nezměnila. Tak, jak si hraje v opeře, tak pobíhá nyní ve svém domku, pohledná, roztomilá atd. A kdyby ses jí zeptal: „Jak ono to vlastně tehdy bylo s tím zatrápeným Donem Juanem?“, odpověděla by: „No, to byla divná věc, divný svatební den, takový vám zmatek, já musela být prostě všude, tuhle bručel Mazetto, támhle zase se mnou chtěl mluvit Don Juan, já vám řeknu, nebyť mě, tak jeden druhého zabili.“ V takové poloze je nutno ji držet, aby se zřetelně žensky odlišila od Anny a Elviry. Anna nese nepoměrně menší vinu než Zerlina.

112 Spletlá si Juana s Ottaviem, to je vše.

Jelikož je však podstatně vyvinutější, stačí to, aby ji to trápilo snad po celý život. Zamílčuje to co nejdéle, a pak začne pomstychtivě zuřit. Zato Zerlinu nic neodradí, ta jde se stejnou chutí a radostí zatančit si s Donem Juanem i vyzpovídat se Mazettovi, všechno je to takové zvláštní, a oba páni, co o ni mají zájem, se jí hodí na něco. Zerlina je všude, má pocit, že patří do této společnosti jako vznešené dámy a že je zrovna tak důležitá jako ostatní; Dona Juana chce s ostatními dopadnout ne proto, že jí svedl, ale protože zbil Mazetta (je zřejmé, že si Zerlina plete tělesné s mravním), a proto se v jejich očích také Leporello provinil úplně stejně, protože i on bil Mazetta, jejího milého Mazettička, kterého ona má tak ráda a na kterého jsou ostatní tak zlí. – Gigantická ženská postava je pak Elvira, neboť s absolutní vášní chápe, co to znamená být svedena. Ta si nechce na světě vydobýt kousek cti, ta chce zastavit Dona Juana, pochopitelně s tou výhradou, že pokud by Don Juan slibil, že ji bude věrný, pak by se tohoto potulného misionářského obchodu vzdala – Don Juan je však zastaven. To je hluboce ženské, znamenitě vymyšleno. Přece však je ve své misii v jistém smyslu *ausser sich*, tedy jako žena, a proto na ni musí zcela důsledně dopadnout i něco komického světla. Nemám na mysli onu hluboce tragickou situaci ve druhém jednání, kde považuje Leporella za Dona Juana, a o níž jeden spisovatel řekl, že je to té-

měř kruté, ale něco jiného. Sama byla svedena, a nyní chce spasit ostatní, ale nenapadne ji, že k takovému podniku jsou nutná předběžná studia a řada zkoušek, jimiž člověk nabývá schopnosti poznávat jiné a vstupovat do nich. To Elvira totiž vůbec neumí. Proto také není s to cokoli vysvětlit Zerlině. A právě zde stává se Elvira komickou. Přenáší veškerý svůj pathos na Zerlinu, takže nakonec Zerlina spíš chápe Dona Juana, než aby rozuměla Elviře. Herečka, jež představuje Zerlinu, by tedy neměla, jak se to dělávalo za starých časů, být Elviřinou řečí zděšena a podléhat při ní strachu: to by bylo přespříliš. Musí se jen divit tomuto dalšímu překvapení, a to divit tak, že dobrý divák se nad situací skoro usměje, jakkoli přitom vnímá tragičnost Elviřinu.

Nyní k Donu Juanovi. Přidá-li zde pěvec k hlasu fantazii a tento přednes pak použije k takovému doprovodu, nastane co? Pak se ze situace stane situace svádění – možná, nikoli však v opeře, zato však v dramatu, kde svůdce nezpívá dívce, ale pro dívku, aby jí tímto způsobem dopomohl k fantazii. Načrtnu nyní takovou situaci. Nebude to žádná selská děvečka, ale Donna, vyvinutá dívka s významnými předpoklady. Svůdce má hlas a umí jej podepřít fantazií. Občas jí tedy zazpívá, a ona ráda poslouchá. Pak si jednoho dne, náhodou, říká se, vybere toto číslo z Dona Juana. Přednese je s veškerou fantazijní oduševnělostí. Na dívku se samozřejmě nedívá, ani pohled,

ani záblesk žádosti, to by bylo vše ztraceno. Divá se před sebe, hlas vytváří ztemnělou náladu fantazijních svodů. Donna tedy poslouchá, v pocitu bezpečí, a jelikož ví, že zpěvák nezpívá jí, že se jí to netýká, oddá se vášnivému rozechvění, a jelikož předpokládáme, že jsou si silou rovni, musí svůdce zařadit první schůzku ve fantazii a ve fantazijním vnímání a tušení onoho prchavého tváří v tvář. Má-li se toto předvést, nebude to v podstatě opera, a přechod od této situace k reflektované skutečnosti svedení vytvoří se v dramatu nebo v povídce.

Kdyby úkolem p. Hansenovým bylo konstituovat tuto situaci v dramatu, byl by jeho přednes *omnibus numeris absoluta*, a nikdo, kdo má smysl pro takováto pozorování, jistě nepopře, že je přímo ohromující slyšet tak znamenitý přednes. Klidný, v hlasu vmlouvavý, rozloučený a snivý, přece však výrazově zřetelný, každé písmeno pečlivě artikulované, takže nic se nepromarní a nepřijde nazmar: vzácně působivé. Je-li to však v opeře, a bitva se má vybojovat právě zde, pak není ten znamenitý přednes na místě, není to zlaté jablko se stříbrnými ozdobami.^{c)} Don Juan není žádný mazlivý loutnista, ani svůdce, jenž používá takovou masku při první zteči. Vezmeme-li si nějaké jiné místo v opeře, třeba kytarou

vou árii nebo místo, kde se Don Juan vmísí do Elviřiny první partie, „*Poverina, poverina*“, pak bych, setrvávaje u druhého příkladu, řekl, že zde je nutno takový přednes použít. V podstatě se toto zvolání netýká nikoho, to Don Juan jen, jakoby v nitru, uvažuje a předjímá další požitek. Proto je nutno k hlasu přidat i fantazii a v Juanově úvaze o tomto vztahu nesmí vyjít na povrch ironie, tu vnímá pouze divák, jenž Donu Juanovi rozumí. Herec musí rovněž dávat pozor, aby byl do té chvíle v klidu, jakkoli je jinak zcela v pořádku, jestliže při árii v jistém napětí přechází sem tam. Především však nesmí vystoupit do popředí, když tato slova zpívá, protože Elvira je přece nesmí slyšet. Nesmí je ani zpívat Leporellovi jako ostatní části árie. V podstatě znamenají pouze to, že Don Juan má dobrou náladu. Jedinečná působivost této situace nesmí vyplynout z úvah či přehledu Dona Juana, ale musí být výsledkem celkového efektu, jak již poukázal jeden autor.

V duetu se Zerlinou zpívá Don Juan Zerlině. Je tu Don Juan, a Zerlina je miloučké selské děvčátko. Ve vztahu k oné Donně v situaci fingované bylo nutné začít takovým způsobem, neboť nebylo možné okamžitě projevit touhu. Proto začalo vše nevinným sněním, a to platí ve vztahu k jakémukoli svádění: příliš brzký útok, a všechno je ztraceno. Zerlina je sice selské děvče, to však ještě neznamená, že by Don Juan měl rovnou začít nestoudnostmi – i. *heute* Don Juan si

kdy. Bez reflexe, jako přírodní síla, ale vždy slušně a elegantně. Recitativy předduetem jsou dokonce v dobrém slova smyslu cituplné. Je to zcela správné, jelikož Don Juan postrádá reflexi; a vidět selské děvče v tak širokém fantazijním vnímání v idealizujícím plášti, když jsme si jako Don Juan jisti, že má zatím dost práce s pozorováním a obdivováním tohoto krasavce, znamená dokonale jí poplést hlavu. Ráznému mládenci od rány by Zerlina až příliš rychle porozuměla a hned by se měla na pozoru, neboť při veškeré naivitě je Zerlina poctivá a žádné žertování nechápe; ale tohleto už nechápe vůbec. Navíc však, a jako důležitý komentář k textu, vidíme také Juanovu suverenitu, vidíme, jak chytá mouchy na sladkosti, vidíme, že má v jistém smyslu pravdu, když říká Elviře: „*Byl to jen žert*.“ Tato věta není zlomyslná, ani ironická, je bezprostřední. Don Juan považuje Elviru za příliš veliký formát, než aby se pozastavovala nad nějakým nepatrným poměrem s nějakou nepatrnou Zerlinkou; ona, svedená žena katexochén, a Zerlinka! Je docela snadné dát Donu Juanovi trochu reflexe, v opeře je však právě umění ji nepřipustit, aby se z Dona Juana kouskem reflexe nestala neslaná nemastná postava a konstrukce opery se tak nezhroutila. Herec tedy musí nyní postojem; výrazem, gestem, reprezentativností, plnohodnotností celé postavy prosadit suverenitu.

^{c)} Přísluví Šalamounova, kap. 25, verš 11: „*Jako zlatá jablka se stříbrnými ozdobami je vhodně pronesené slovo.*“ (Pozn. překl.)

doprovodu (vzhledem k tomu, že hudba je médium univerzálnější) máme slyšitelně podtrženou v důrazu, s nímž Juan strhne Zerlinu přírodní mocí svou i doprovodu. A když tu před ní stojí a vidí, jak jí jde hlava kolem, a vidí, že její odmítnutí je iluzorním oddáním, soustředí se veškerá jeho suverenita ve všemoci téměř velitelské. Je to sebevědomí přírodní síly. Doprovod prvního: „*Bud' mou,*“ není proto vemlouvavý, ale energický a rozhodný. Teď se Zerlina oddá. Takto to přirozeně Don Juan neudělá. Zde musí opět vidět jeho suverenitu. Ve vztahu k Anně, Elviře a podobným není nemyslitelné, že Don Juan v okamžiku, kdy zvíťazí, pocituje rozkoš tak silnou, že jako by byl milencem, jenž dává právě tolik, kolik bere, takže teprve v dalším okamžiku je svůdcem. Zerlina se však konzumuje a servíruje jiným způsobem. Tady je rozkoší právě žert a Don Juan je bezprostředně, čistě hudebně, ve svém životě. Zerlina není pro něho o nic bezvý-

znamnější než kterákoli jiná žena, je však něčím jiným než Elvira nebo Anna, a tak je svým způsobem stejně hodna touhy a Don Juan se jí zabývá v podstatě stejnou měrou. Proto, abych to ještě jednou zopakoval, je nutno Zerlinu držet v takové poloze, aby když ji slyšíme a vidíme ve vztahu k Donu Juanovi, v dobřím divákovi vyvolala jistou radost, neboť Don Juan na ni marně nasazuje vážnou kategorii, a aby, když ji vidíme ve vztahu k Mazettovi, vyvolala úsměv, neboť Zerlina v podstatě není ani svedena, ani spasena, ale je neustále v úzkých.

Možná si leckdo, mnozí, ba většina řekne, že tohle vše je bezvýznamná maličkost, však Zerlina také skoro nikdy nebývá předmětem estetických úvah. I já sám mám sklon považovat to za bezvýznamnou maličkost, a proto se také cítím povinen požádat p. Hansena o prominutí, jestliže, uvidí-li zde zmíněné své jméno, se bude možná namáhat četbou toho, co jsem napsal, a list Vlast pak pro-

sím o odpuštění, že zde kupodivu obtěžují takovymto příspěvkem, jehož chybou právě je, že není dostatečně těžký. P. Hansen mi může snadno odpustit. Jaké štěstí, když má člověk chuť a zvolí si v životě, mít takový pěvecký hlas, jaký má on, jaké štěstí, když má člověk chuť a vyvolí si své postavení, mít pak jako herec tolik dobrých předpokladů, jako má ve skutečnosti on. Když se člověku dostane tolika věcí darem a něčeho ještě i nabude, mohl by snadno vyplývat ještě něco času na nácvik chůze a držení. Já bych si vpravdě nemyslel, že moje nohy nebo má chůze nějak souvisejí s mým pojetím této nesmrtelné opery, a hned bych si opatřil jiné nohy na chození. A.

Z dánského originálu otištěného v 18. svazku čtvrtého vydání Sebraných spisů Sorena Kierkegaarda (Gyldendal, Kodaň, 1991) přeložil František Fröhlich.