

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2020

Daniel Klánský

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Zpěv

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**V. KAŠLÍK – KRAKATIT, OPERA A PŘÍPRAVA
INSCENACE V NÁRODNÍM DIVADLE**

Daniel Klánský

Vedoucí práce: prof. Magdaléna Hajóssyová

Oponent práce: MgA. Martin Bárta

Datum obhajoby: Září 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of music

Voice

MASTER'S THESIS

**V. KAŠLÍK – KRAKATIT, THE OPERA AND ITS
PRODUCTION IN THE NATIONAL THEATRE
PRAGUE**

Daniel Klánský

Vedoucí práce: prof. Magdaléna Hajóssyová

Oponent práce: MgA. Martin Bárta

Datum obhajoby: September 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

V. Kašík – Krakatit, Opera a příprava inscenace v Národním divadle

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tato práce má dopodrobna prozkoumat operu Václava Kašíka Krakatit, která je inspirována hlavně filmem Otakara Vávry, jenž vznikl na základě námětu původního Čapkova románu Krakatit. Zkoumá tuto operu i z hlediska autorovy osobní zkušenosti s inscenací této opery v Národním divadle v roce 2017. Zároveň polemizuje nad všemi třemi svébytnými zpodobněními Krakatitu, tedy původním románem, filmovou adaptací a z ní vycházející opery.

Klíčová slova: V. Kašík, Krakatit, O. Vávra, A. Nellis, Národní divadlo

Abstract

This work is intended to explore in detail the opera by Václav Kašlík *Krakatit*, which is inspired mainly by the film of Otakar Vávra, which was based on the theme of Čapek's original novel *Krakatit*. He also examines this opera in terms of the author's personal experience with the staging of this opera at the National Theatre in 2017. At the same time, he polemize all three distinctive depictions of *Krakatit*, the original novel, the film adaptation and the opera that is emerging from it.

Key words: V. Kašlík, *Krakatit*, O. Vávra, A. Nellis, The National Theater Prague

Poděkování

Děkuji vedoucí své diplomové práce, prof. Magdaléně Hajóssyové, za její odborné vedení a cenné rady a připomínky.

Obsah

Úvod.....	1
1. Václav Kašík.....	2
1.1. Mládí a studentská léta.....	2
1.2. Profily hudebních pedagogů, kteří ovlivnili kariéru Václava Kašíka 3	
1.3. Předválečná a válečná léta.....	7
1.4. Divadlo 5. května	12
1.5. Václav Kašík jako režisér a dirigent Národního divadla	16
1.6. Tvorba mimo Národní divadlo.....	21
2. Krakatit – opera, kniha, film a osobní vzpomínky na inscenaci v Národním divadle	29
2.1. Kašík – Vávra – Čapek	29
2.2. O inscenacích opery Krakatit	50
2.3. Kostýmy.....	51
2.4. Postavy opery Krakatit a jejich obsazení	52
2.5. Prolog k inscenaci v Národním divadle 2017	55
2.6. Opera Krakatit	57
2.7. Podrobný rozbor.....	58
2.7.1. Díl první	58
2.7.2. Díl druhý	64
3. Závěr	69
Prameny a literatura.....	70

Úvod

„Prokop konečně usnul pokojným a posilujícím spánkem beze snů.“¹

¹ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Vydavatelství Fortuna Libri, spol. s.r.o., 2018.

1. Václav Kašík

Václav Kašík, režisér, skladatel a dirigent, byl ve své době významnou osobností českého i světového operního divadla.

1.1. Mládí a studentská léta

Narodil se 28. září 1917 v Poličné ve Zlínském kraji jako desáté dítě v rodině řídicího učitele. Od dětství v něm byla budována velká láska k umění a hudbě. Jeho otec byl nesmírně umělecky založený člověk, hrál na několik hudebních nástrojů, a kromě toho též dirigoval a režíroval hry na různých vesnických slavnostech, Vánočních, Velikonočních a jiných společenských a náboženských událostech. V těchto otcem vedených hrách a hudebních slavnostech malý Václav často vystupoval jako zpěvák. Samozřejmě hrál i dětské role v divadelních představeních, které jeho otec režíroval. Kromě vesnických slavností vystupoval i v hospodách a na vesnických zábavách. Zřejmě byl dětskou hvězdou svého rodného kraje. Jistě mu tato vystoupení pomohla k pozdějšímu sebevědomému vystupování, zároveň si ale tím dlouhodobým zpíváním v premutační a mutační fázi poškodil hlas. Ve své knize *Jak jsem dělal operu* vzpomíná na ty doby a píše, že důsledkem té velké námahy bylo, že „[...] nyní už zpívám jako většina dirigentů-tedy mizerně”².

Václav ale byl i dobrým žákem, a tak si jeho otec nepřál, aby se stal profesionálním hudebníkem a preferoval jiné, jistější povolání, ideálně si představoval, že syn vystuduje medicínu. Syn tedy odmaturoval na gymnáziu, ale proti dalšímu studiu na vysoké škole se vzepřel. Nedokázal si představit sám sebe jako lékaře a silně toužil po hudební kariéře. Otec nakonec pochopil, že synův vztah k hudbě je silný a opravdový, dovolil mu odejít do Prahy a studovat na konzervatoři. Nejprve ale jen na jejím pedagogickém oddělení-obor sborový zpěv, aby mohl být učitelem, stejně jako byl on a několik dalších členů jejich velké rodiny. Učitelství sice nikdy nebylo finančně výnosné, ale bylo to vážené povolání, které zajišťovalo určitý životní standard a ve společnosti na menších městech váženost člověka vzdělaného. Poté ovšem mladý Václav z pedagogické části konzervatoře přestoupil na obor dirigování. Byl zřejmě nejen nadaný, ale i velmi pilný a snaživý, a proto mohl studovat ve třídách nejvýznamnějších profesorů, u Metoda Doležila a Pavla Dědečka. V kompozici mu byl pedagogem skladatel Rudolf Karel a Alois Hába. Operní režii studoval Kašík ve třídě profesora Ferdinanda Pujmana. Po absolvování základních ročníků konzervatoře Kašík nastoupil do mistrovské třídy dirigenta Václava Talicha. Vedle studia na konzervatoři Václav Kašík studoval i na Karlově univerzitě estetiku a hudební vědu u Zdeňka Nejedlého.³

Při úvahách nad dalším profesionálním životem Václava Kašíka si uvědomuji, jak je pro studenty důležité, koho během studií potkají, jak kvalitní profesori je učí. Kašík přišel na konzervatoř až po maturitě, byl již tedy zralým studentem a měl obrovské štěstí na lidi, kteří jej ovlivnili. Navíc studoval v

² Václav Kašík. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987, s. 7.

³ *Tamtéž*

rychle se měnící době. Poznal poměry v konci první republiky, v době druhé republiky a končil v době protektorátu. V takových historických kotrmelcích a zvratech se mladý člověk musí naučit přizpůsobovat době, aby přežil.

1.2. Profily hudebních pedagogů, kteří ovlivnili kariéru Václava Kašíka

Prof. Metod Doležil – 1885–1971 V roce 1912 byl spoluzakladatelem a sbormistrem Pěveckého sdružení pražských učitelek, s nimiž nastudoval nejen klasický sborový repertoár ale i sbory Janáčka, Křičky a J. B. Foerster. Od roku 1922 vedl více než třicet let Pěvecký sbor pražských učitelů s díly českých i největších světových skladatelů. Jejich koncerty byly bohatě navštěvovány nejen po celé Evropě, ale i v USA, Kanadě a Kubě. Doležil byl předním hudebním pedagogem nejen jako sborový dirigent, ale i jako profesor intonace, teoretických předmětů, ale i profesorem na FFUK jako lektor na katedře dějin hudby.⁴

Prof. Pavel Dědeček -1885-1954 Po studiích konzervatoře vyučoval na brněnské varhanické škole, byl přítelem Leoše Janáčka, který ho přivedl k dirigování. Po první světové válce Dědeček studoval v Paříži u Vincenta d'Indyho. Od roku 1925 do roku 1948 působil na konzervatoři v Praze a díky svému pojetí výuky se stal zřejmě českým nejúspěšnějším dirigentským pedagogem. Studenty učil nejen dirigování, ale i dramaturgickému a pedagogickému vedení hudebního tělesa, včetně pečlivé přípravy operních zpěváků. Operní představení pražské konzervatoře ve Stavovském divadle zůstaly v paměti diváků jako absolutní zážitky z vysoké profesionální úrovně studentů-dirigenta, režie, sólistů, hudebníků v orchestru i sboru. V roce 1942 prof. Dědeček vydal knihu *Základy dirigování*. Nikdy ale nebyl oblíbencem okruhu Nejedlého, např. Otakar Ostrčil ho do ND nepřijal. V roce 1948, po nástupu komunistické vlády a Nejedlého do funkce ministra školství, věd a umění, prof. Pavel Dědeček musel zanechat veškeré umělecké i pedagogické činnosti.⁵

Prof. Rudolf Karel – 1880–1945 Skladatel, dirigent, pedagog. Nedokončil právnická studia, věnoval se hudbě, byl žákem Antonína Dvořáka. Živil se hudbou, za 1. světové války v Rusku byl legionářem a dirigentem legionářského symfonického orchestru. Po dlouhé cestě domů, kdy legionáři dojeli až v roce 1920, napsal ve vlaku *Symfonii č. 3 Démon (1920, Rudolf Karel)*. Od roku 1923 byl profesorem skladby a dirigování na pražské konzervatoři. Nejznámější jeho skladbou z té doby je opera *Smrt kmotřička (1923, Rudolf Karel)*, která byla uvedena v ND O. Ostrčil. Za války byl Rudolf Karel celou dobu v odboji se skupinou Jaroslava Kvapila, pak s

⁴ Pěvecké sdružení pražských učitelů. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/P%C4%9Bveck%C3%A9_sdru%C5%BEen%C3%AD_pra%C5%BESk%C3%BDch_u%C4%8Ditel%C5%AF

⁵ Pavel Dědeček. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel_D%C4%9Bde%C4%8Dek

partyzány. Zatčen byl v březnu 1943, dva roky vězněn a mučen na Pankráci, kde napsal operu na vlastní libreto podle Erbenovy pohádky *Tři zlaté vlasy Děda vševěda* (1945, Rudolf Karel). Ve vězení psal na různé papíry, dokonce psal i živočišným uhlím. Popsané papírky pak vynášel český dozorce. V únoru 1945 byl Rudolf Karel transportován do Terezína, kde byl v jednom v březnovém ránu i s dalšími nemocnými vězni vynesena na mráz.⁶

Prof. Alois Hába - 1893–1973 Hudební skladatel a dirigent, zakladatel systému tzv. čtvrttónové hudby. Ale tvořil i pěti, šesti a dvanáctitónové systémy. Jeho systémy vznikly ze zkušenosti s lidovou hudbou, provozovanou na Slovácku, kde se Hába narodil. Od malička hrál na basu a housle, vystudoval učitelský ústav, pak konzervatoř v Praze. Za první války sloužil na ruské frontě, z rakouské armády nesběhl a od roku 1918 pracoval na ministerstvu války ve Vídni, kde sbíral a archivoval vojenské písně slovanských národů v rakouské monarchii. Tři poválečné roky studoval v Berlíně a od roku 1922 byl profesorem pražské konzervatoře. Tady rozvinul své hudební teorie, dal postavit čtvrttónové klavíry, kytary, dudy, harmonia, klarinety. Vytvářel na nich atematický sloh. Na doporučení Josefa Suka na konzervatoři vytvořil studio mikrotonální hudby. Jeho výukou prošla velká řada pozdějších známých skladatelů a dirigentů. Měl i řadu žáků z ciziny a učil i pozdější výrazné autory Ježka, Kabeláče, Gideona Kleina. Václav Kašík byl jeho žákem ve školním roce 1939-1940. Jeho žáky byli i pozdější tzv. socialističtí skladatelé Dobiáš, Seidel, Pauer. Po válce se Hába stal profesorem na nově vzniklé AMU. Přesto, nástup komunistického režimu Hábovu výuku zrušil na AMU ihned a v roce 1951 skončila i jeho postupně likvidovaná výuka na konzervatoři. Z Hábova rozsáhlého skladatelského díla je známá především jeho opera *Matka* (1929, Alois Hába), napsaná ve čtvrttónovém systému na skladatelovo libreto ve valašském nářečí. Byl to zcela nedramatický, ale sociálně dobrý příběh. Opera byla uvedena jen třikrát, a to v roce 1931 v Mnichově, kde ji hudebně nastudoval Karel Ančerl, dirigoval Hermann Scherchen a režíroval Ferdinand Pujman. I když u kritiky měla opera poměrně dobrý úspěch, finančně i technicky byla velmi náročná. Zpívání ve čtvrttónech bylo pro zpěváky velmi nezvyklé, a ne každý pěvec či pěvkyně to zvládali. Operu samozřejmě velmi prodražila výroba čtvrttónových nástrojů. Přes to ji v roce 1947 znovu uvedla Opera 5.května a v roce 1964 ji opera ND přivezla na festival do Florencie, kde byla pořízena i gramofonová nahrávka celé opery.⁷

Prof. Ferdinand Pujman - 1889–1961 Byl operní režisér, pocházel z učitelské rodiny, hrál na klavír a na varhany. Vystudoval stavební inženýrství. Při studiích na technice studoval i dějiny hudby na FF UK, soukromě se dál učil

⁶ Rudolf Karel. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Karel

⁷ Alois Hába. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Alois_H%C3%A1ba

na klavír a nově začal studovat zpěv. Operní režii oficiálně nestudoval, ale v roce 1920 začal režírovat opery v Brně a od roku 1921 učil operní režii na Pražské konzervatoři. V roce 1923 nastudoval v Národním divadle v Praze Smetanovu *Prodanou nevěstu* (1866, Bedřich Smetana) a za tři roky se stal stálým operním režisérem ND. Od roku 1945 byl dramaturgem ND, od roku 1946 byl vedoucím katedry operní režie a zpěvu. Učil operní režii na AMU, a to až do roku 1959. Od roku 1947 byl vrchním režisérem ND. Byl silně angažovaným straníkem, což dokázal např. jako předseda tzv. Katolické akce, která byla tvrdě protikatolickou. Nastudoval téměř 100 oper, pracoval v Mnichově, Rize, Bělehradu, v Estonsku a Lotyšsku. Byl nositelem Řádu práce a titulu zasloužilý umělec.⁸

Václav Talich – 1883-1961 Život geniálního dirigenta Václava Talicha nebyl nijak jednoduchý. Nadaný houslista mohl vystudovat konzervatoř jen díky stipendiu Josefa Hlávky, a na doporučení svého učitele Otokara Ševčíka se po absolutoriu stal koncertním mistrem Berlínské filharmonie. V Berlíně onemocněl TBC a po krátkém léčení nastoupil jako koncertní mistr v Oděském operním orchestru. Poté se stal učitelem hudby v Tbilisi, kde už začal dirigovat. Po krátkých studiích v Lipsku a Miláně se stal hlavním dirigentem ve Slovinském zemském divadle. Pak úspěšně vedl operu v Plzni, ale po vypuknutí světové války v roce 1914, když byli muži posláni do války, muselo se divadlo zavřít. Talich kvůli své plicní chorobě do války nemusel, ale on i jeho manželka, klavíristka, těžce živili rodinu z hudebních kondicí. Když mu byla poskytnuta možnost dirigovat Českou filharmonii, ihned se prosadil jako svébytná dirigentská osobnost. V prosinci 1917 s tímto orchestrem uvedl český večer ze skladeb Vítězslava Nováka, Otokara Ostrčila a Antonína Dvořáka. Kritiky byly velmi příznivé a Talich dostal další příležitost, když 30. října 1918, tedy dva dny po vzniku republiky, premiéroval Sukovo Zrání. Poté už ČF šéfoval, vymyslel skvělou dramaturgii z české i světové kvalitní hudby, a to starší i soudobé, a pak s Českou filharmonií takto kvalitní repertoár hrál po celé Evropě. Z Talicha se stal i vynikající profesor dirigování. Během let byl učitelem Charlese Mackerrase, Milana Munclingra, Karla Ančerla, pod jeho vedením hrál Vladimír Horowitz, po válce Svjatoslav Richter a Mstislav Rostropovič a desítky dalších špičkových světových sólistů. Byl správcem opery ND a nastudoval s ní velký repertoár, začínal *Rusalkou* (1901, Antonín Dvořák) a v konci republiky se loučil *Libuší* (1872, Bedřich Smetana). Po celou válku udržel ČF i operu ND při životě, ovšem za cenu určité loajality ve svých veřejných projevech. Za to byl ihned v květnové revoluci zatčen, ale po měsíci bez soudu propuštěn. Založil Český komorní orchestr, v září 1946 s orchestrem Národního divadla provedl *Mou vlast* (1879, Bedřich Smetana), stal se profesorem dirigování na hudební Akademii múzických umění a mnoho dalšího. Pak ale přišel únor 1948 a Talich se v Praze a v Čechách na pódiu vůbec nesměl objevit. Stála o něj ale Bratislava, a tak se Talich přestěhoval tam. Tam směl učit na vysoké škole a zároveň mohl založit Slovenskou filharmonii a sní vystupovat. S Českou filharmonií ale směl vystoupit až v březnu 1954. Bylo mu i dovoleno s ní natočit na film obě řady Dvořákových

⁸ Pujman Ferdinand. In. Česká divadelní encyklopedie [online]. 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Pujman,_Ferdinand

Slovanských tanců (1878, Antonín Dvořák). Poté se Supraphonem vytvořil několik desítek nahrávek skladeb českých a světových autorů. V roce 1957 už směl být jmenován národním umělcem. Posledních pět let života prožil ve své vile u Berouna.⁹

Zdeněk Nejedlý – 1878–1962 Historik, estetik, muzikolog, univerzitní profesor levicového přesvědčení. V konci první republiky už vyprofilovaný vědec jednoznačných úsudků, zcela osobně nesnášenlivý k oponentům. Po osobní neshodě s Antonínem Dvořákem se stal přesvědčeným smetanovcem s nenávistí nejen ke Dvořákovi, ale i k jeho ctitelům, tedy k Janáčkově a všem žákům a obdivovatelům. Ze ctitele TGM a člena jeho realistické strany se stal zarputilým komunistou. Po 15. březnu 1939 utekl do Moskvy, kde se stal obdivovatelem Stalina, a i díky tomu po válce členem československé vlády, vedené Zdeňkem Fierlingerem. Když se pak po Vítězném únoru 1948 stal ministrem školství, věd a umění, bleskově ukázal, co v praxi znamená termín Třídní boj. V červnu 1949 na sjezdu spisovatelů jasně popsal své zásahy ve všech třech oborech, jimž ministroval. Stalinské školství, věda v intencích marxismu-leninismu, socialistický realismus v kultuře.¹⁰

Na IX. sjezdu KSČ v roce 1949 svou práci hodnotil takto: „Provedli jsme značnou očistu, jak učitelských, tak i žakovských (studentských) kádrů, abychom z našich škol vyplenili aspoň nejhorší plevel [...] Otevřeli jsme zvláštní kursy pro mladé, schopné dělníky, abychom si vychovali studenty s jiným třídním vědomím, než byli dosavadní buržoazní studenti [...]. Připravujeme tyto dělníky tak, aby byli schopni složit maturitu a tím si otevřít cestu na univerzitu i jiné vysoké školy. Nejpronikavěji jsme změnili učivo na střední škole. Odstranili jsme balast, jímž byla stará střední škola zavalena, a vypracovali jsme zcela nové osnovy ve společenských i jiných předmětech už marx-leninské. A prvního září odevzdáme těmto školám 25 úplně nových učebnic. Na vysokých školách dnes, po očištění profesorských sborů a prověrce studentů, vane už jiný duch. Studuje se horlivě, a i smýšlení ve studentstvu nápadně se zlepšilo. Ukazuje na to velká změna i ve fakultních spolcích, i takových, které až do nedávna byly hlavním hnízdem reakce. [...] Pokud jde o umělce, můžeme být v tomto směru spokojeni. Skoro všichni významní umělci (spisovatelé, hudebníci, výtvarníci, divadelníci) jdou s námi. Mimo

⁹ Václav Talich. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/V%C3%A1clav_Talich

Václav Talich sebevědomí a pokora [dokumentární film] Režie Martin Suchánek. ČR: Česká televize, 2004.

Potomci slavných. 56. epizoda „Václav Talich“. TV, ČT1, 1997. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1043766361-potomci-slavnych/297327273360004-vaclav-talich/>

¹⁰ Zdeněk Nejedlý. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Zden%C4%9Bk_Nejedl%C3%BD

zůstávají většinou jen méně neb málo kvalifikovaní. I v ostatních oborech se situace takřka denně lepší. Není ovšem pro mnohé z nich lehké, přiznat se k ideologii, která je na hony vzdálená, v co oni až dosud věřili a co vyznávali. K tomu je i při dobré vůli třeba i času, a z naší strany i trpělivosti. [...] Nesmíme odrazovat tam, kde vidíme dobrou vůli, ale získávat, pomáhat, jak tady bylo několikrát zdůrazněno a jak je způsob i metoda pravých komunistů. A výsledky, jichž jsme touto cestou dosáhli, ukazují, že jdeme dobrou cestou."¹¹

Když se zamýšlím nad silně krácenými životopisy Kašlíkových pedagogů, je mi jasné, že Kašlík ve svých vzpomínkách v knize *Jak jsem dělal operu* (1987, Václav Kašlík) nepsal o všech, kteří na něj museli silně zapůsobit a ovlivnit jej v jeho studijních létech. Tu knihu vydal ještě za komunistického režimu, jehož konce se nedožil, a tak ti, kteří byli pro něj zřejmě nejpodstatnější, ale nebyli režimem preferováni, nebo byli přímo existenčně zlikvidováni, nejsou v ní příliš zmiňováni.

1.3. Předválečná a válečná léta

Václav Kašlík se nikdy nevěnoval pedagogice jako takové, jako dirigent se vyznačoval nejen pečlivou dirigentskou prací, ale byl i dobrým dramaturgem orchestru, dovedl přesně vysvětlit své záměry a pracovat s jednotlivci. Dovedl si správně vybírat pěvce, trvat na svém výběru a pečlivě je pak připravovat na roli. A přesně tohle se zřejmě učil, nebo se v tom utvrzoval, u svého pedagoga Pavla Dědečka. Toho ale, po svém nástupu do funkce, Zdeněk Nejedlý ihned zlikvidoval. V době Dědečkovy likvidace byla zrušena i Kašlíkem manažerovaná, dramaturgicky, dirigentsky a režisérsky vedená Velká opera 5.května a přiřazena k Národnímu divadlu pod názvem Smetanovo divadlo. Stejně tak bylo přejmenováno Stavovské divadlo na Tylovo. Velká moc už sedmdesátiletého Zdeňka Nejedlého vycházela z faktu, že byl mezi prominenty českého komunistického režimu jediným vysokoškolsky vzdělaným mužem, řádným profesorem UK, a za válečného Nejedlého pobytu v Moskvě byl přijímán samotným Stalinem. Ze své ministerské funkce pak Nejedlý šmahem pera likvidoval každého, kdo projevil jiný názor, než byl ten jeho.

Kašlíkovu práci skladatelskou jistě silně ovlivnil také autor čtvrttónového systému Alois Hába. Dokazuje to i partitura nejznámější Kašlíkovy opery *Krakatit* (1960, Václav Kašlík), kde se sice Hábov čtvrttónový systém neobjevuje, ale používání zvuků, hluků, experimenty s hudebními a zvukovými nápady zcela nově, odvážně a funkčně, to dokazují. V partituře jsou zapsány vedle nástrojů i dva magnetofonové pásy s napsanými notami nebo jen grafickým zápisem pro různé zvuky, hluky, kde se střídá elektronicky nahraná hudba s hudbou nahranou zcela klasicky. A do ní se ozývá zcela konkrétní zvonění, bití do železných předmětů, je slyšet zvuky letadel, bití a tikot hodin. Jsou tu i zpívané pasáže, a to buď v normálním

¹¹ RŮŽIČKA, Daniel. Zdeněk Nejedlý. [online]. [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: http://www.totalita.cz/vysvetlivky/o_nejedlyz_01.php

poslechu, nebo různě modifikované. Dnes už takový způsob tvoření není ničím ojedinělým, ale tehdy šlo, v našem uzavřeném prostoru, o něco zcela nového. Tu chuť po neobvyklosti, novosti, po popření zvyklostí, vymyšlení zvuků nelibých a nehudebních, mixáž různých stylů, popírání užívání wagnerovských, ale i rytmických motivů, mohl student Kašík poznat už na konzervatoři v Hábových hodinách. Po létech se opět sešli při budování Divadla 5.května, které už jako Velká opera 5.května znovu uvedla Hábovu operu *Matka*. Hába, jak již bylo zmíněno, se pak také stal obětí mstivého Nejedlého.

Velký vliv na Kašíkovu kariéru, a to dirigentskou i režisérskou, měl jistě Václav Talich, další Nejedlého oběť. A to nejen jako pedagog a velký vzor, ale i jako starší přítel, který mu pomohl několikrát i v praxi. Podle Kašíkových vzpomínek Talich ve škole učil málo, na hodinách dirigování se s ním moc nevidali. Místo toho ale chodili na jeho zkoušky s orchestrem Národního divadla nebo České filharmonie. Taková praktická výchova musela být pro bystrého Kašíka velmi přínosná a inspirativní. A protože ve třetím ročníku Kašík vytvořil pro Václava Talicha režijní řešení opery *Káťa Kabanová* (1921, Leoš Janáček), Talich mu dal možnost spolupracovat na této opeře v Národním divadle.

Kašík ve své umělecké praxi, k níž patřilo i sbormistrovství, čerpal i z výuky Metoda Doležela, jednoho z nejvýznamnějších českých sbormistrů. Navíc se s Doleželem mohl profesně potkávat i za komunistické éry, protože Doležel mohl až do roku 1958 zůstat sbormistrem Sboru pražských učitelů i profesorem na konzervatoři a AMU.

Kašík dosti podrobně píše o profesorovi operní režie Ferdinandu Pujmanovi. A mě, jakožto aktivního pěvce, ten text velmi zaujal. Kašík Pujmana popisuje jakožto režiséra s dokonalou znalostí hudebního nastudování, s absolutním sluchem a obecně hudebně znalého člověka, který uměl usadit i zkušené dirigenti. Podle Kašíka Pujman úzkostně dbal na to, aby režie ctila hudbu, aby i počty kroků odpovídaly rytmu hudby, každý režijní postup měl jasně vyznačený v klavírním výtahu již dlouho dopředu, při režii nikdy neimprovizoval, možnost improvizace naopak zcela vylučoval. Zkoušky proto byly poněkud suchopárné, ale vždy dokonale připravené. Celé stránky klavírních výtahů zpaměti citoval, a ačkoliv někdy pěvci měli legraci z jeho mluvní kombinace archaismů a novotvarů, zjevně šlo o osobu, která na Kašíka silně působila. Pujman prý čistil scénu od jevištního naturalismu předcházející režijní generace a přecházel do jasné jevištní stylizace. Podle svědectví studentky operního oddělení konzervatoře, později filmové dokumentaristiky a mé babičky Ljuby Černé-Václavové, byla operní režie v padesátých letech na nízké úrovni a ani teoretizující Pujman ji emočně nevylepšil. Pujmanovy operní režie mohla tehdy srovnávat pouze s režii pěvců Josefa Munclingra, Hanuše Theina a Ludka Mandause. Ty nebyly nijak sofistikované, režiséři si vybírali ale solidní výtvarníky scény a vycházeli z hereckých možností pěvců, které jim vybírali dirigenti. Své režie nepodkládali žádnými teoretickými úvahami, ale vlastní praxí na jevišti, vycházející z prostých faktů, a to že zpěvák musí vždy vidět na dirigenta, hlavní árie se mají odehrát na přední části jeviště, kulisy a rekvizity hercům nesmějí překážet. Pujmana babička považovala za nepřítele přirozeného pohybu na

scéně a dodnes o něm říká: „Jeho režíím jsme říkali inženýrská spartakiáda. Na hudbu to sice bylo přesně vymyšlené, zpěváci si v duchu spočítali, na kterou dobu vykročit, kdy se zastavit, ve kterém taktu mají dlouze pokynout rukou, do jakého úhlu otočit hlavu, ale vůči hudbě a uměleckému dopadu na diváka to bylo umrtvující! Kašík pak byl přímým opakem Pujmana, protože vyžadoval přirozené herectví. Byl sice také vždy vzorně připraven, ale improvizaci nevyklučoval, nápady se mu rodily v hlavě i při zkouškách. Jenže takové věci si Kašík nedovolil napsat ani po létech a možná, že už ani po těch létech lhaní, k němuž byli tlačeni nejen umělci, ale celý národ, nechtěl napsat, že Pujman byl sice vzdělaný, profesionálně připravený, že měl absolutní sluch, ale že hudba pro něj znamenala jen teoretické znalosti, citový vztah k ní neměl, netušil, co vyjadřuje. Naštěstí ale pracoval s lidmi, kteří byli dobrými zpěváky a muzikanty, jejichž těla a tvář tu hudbu vyjadřovala zcela přesně. Beno Blachut nebo Marie Podvalová sice vstávali nebo si sedali přesně v tom místě, jak si to pan režisér přál, ale tu jeho spartakiádu rozhodně nepředváděli, protože v jejich duši hudba vyvolávala přirozené herectví, které z hudby vycházelo zcela spontánně. Tragédií ale byly vždy scény, kde bylo na jevišti víc lidí, kteří museli gestikulovat společně, podle režisérových výpočtů a výsledkem byla prokalkulovaná nuda.“ Tuto osobní vzpomínku a názor mé babičky v této práci uvádím, jakožto pohled pamětnice, avšak není a ani nemůže být mým osobním názorem, jelikož sám jsem nenalezl ve zdrojích, kde jsem pátral, Pujmanovy režie v obrazovém záznamu, po jejichž shlédnutí, bych měl možnost si na tuto vzpomínku vytvořit hlubší osobní názor.

Proč byly Pujmanovy inscenace kritikou přijímány vlídně už za první republiky nebo alespoň otvíraly polemiku, se už asi nedozvíme, nemůžeme ani srovnat režie jiných režisérů té doby, protože žádné obrazové záznamy z představení z těch dob neexistují. Dá se ale předpokládat, že stranické funkce, ve kterých Pujman od roku 1948 působil, měly silný vliv na jeho post prvního a nekritizovatelného odborníka. Silnou změnu v české operní režii pak přinesl až nástup nové režiséřské generace s výraznými postavami Václava Kašíka, či Karla Jerneka. Jernek byl operním i činoherním režisérem a hned po válce předvedl vynikající operní režie oper Giacomu Pucciniho na scéně Divadla 5.května. Tam se s Kašíkem a novátorstvím provokujícím Alfrédem Radokem snažili o podstatně vynalézavější, poetičtější, výtvarně a pohybově ladnější režie, než byly ty Pujmanovy. Kašík na Jernekovy operní režie ve své knize vzpomíná pochvalně.

Ale zpět ke Kašíkově práci po ukončení konzervatorních studií v prvních letech Protektorátu Čechy a Morava. Nastoupil na místo dirigenta činohry v Divadle D41 vedeném Emilem Františkem Burianem, ale dělal i dramaturgickou přípravu pro soubor baletu a opery. Také v tomto období vytvořil svůj první balet s názvem *Juan* (1940, Václav Kašík). Historie však nepraví o tom, proč po premiéře tohoto baletu dostal Kašík od Buriana okamžitou výpověď, a to zcela bez udání důvodu. Toto zcela nepochopitelné rozvázání pracovní činnosti mu ale zcela paradoxně zachránilo život, neboť některé tituly, které jako dramaturg pro divadlo připravil, přivedly skladatele i libretisty do koncentračních táborů. Divadlo D34 bylo později uzavřeno jako levicově orientované a E. F. Burian byl odvečen do koncentračního tábora.

Kašlák tak díky obdržené výpovědi nebyl spolu se souborem potrestán a uvěznění se jako zázrakem vyhnul.¹²

Za války pak Kašlák zkomponoval *Zbojnickou baladu* (1941, Václav Kašlák) na lidové náměty, která byla původně zamýšlena jako rozhlasová opera. Dalším jeho dílem z válečných let byla *Křížová cesta* (1945, Václav Kašlák), jejíž instrumentace byla pro smíšené lidové a symfonické nástroje. Válečný triptych poté Kašlák završil dramatickou kantátou *Morana* (1934, Václav Kašlák), která měla být symbolickou tryznou za popravené. Díla samozřejmě psal tajně, texty musel schovávat, aby se vyhnul represím okupantů. Díky Talichovi se Kašlák stal už placeným asistentem v Národním divadle a v České filharmonii.

První vlastní režijní zkušenosti měl Václav Kašlák na jevišti Vinohradského divadla v Praze, kde v roce 1941 dirigoval a režíroval operu Jiřího Bendy *Romeo a Julie*. Výtvarníkem scény i kostýmů zde byl uznávaný František Tröster, držitel řady ocenění a úspěšný pedagog. Druhou režii pak Kašlák předvedl ještě téhož roku na jevišti Městského divadla v Plzni, a to v opeře Boleslava Vomáčky *Vodník* (1937, Boleslav Vomáčka), napsané na libreto Adolfa Weniga, mimo jiné autora libreta Dvořákovy opery *Čert a Káča* (1899, Antonín Dvořák). Námětem libreta byla známá Erbenova báseň. V této opeře Kašlák mohl dobře využít svou fantazii, zároveň však ve velmi omezených válečných podmínkách. Dále měl Kašlák režírovat v Zemském divadle v Brně, avšak tyto plány padly úplně, neboť divadlo bylo Němci zcela uzavřeno. Tudíž režii dětské opery *Ogaři* (1919, Jaroslav Kříčka) a baletu *Král Lávra* (1940, Jaroslav Kříčka) nebylo možno vůbec uskutečnit.

V roce 1942 byli v rámci Heydrichiády popraveni otec a bratr Kašlákovy studentské lásky Růženy Stočesové. Kašlák si tedy na základě této tragédie vzal Růženu za ženu, aby dle jeho slov „[...] zacelil rány v rodině, přestože na manželství se sám necítil připraven.“¹³ O svatbě nebyli informovaní ani jeho rodiče, v té době se totiž Kašlák potýkal s velkými existenčními problémy.

V roce 1943 Kašlák přijal místo dirigenta a režiséra v nově otevřeném malém divadle v Brně Na Veverčí, kde byla jeho prvním úkolem režie Dvořákovy *Rusalky*. Když v knize *Jak jsem dělal operu* popisuje své pohledy a názory na režii tohoto díla, musím se pousmát právě kvůli své zkušenosti s Kašlákovým *Krakatitem* na jevištní Národního divadla. Kašlák totiž píše o tom, že je velmi náročné ztvárnit lesní žínky v opeře *Rusalka* tak, jak by si je představoval, a jak je také popisuje Hajný v druhém jednání, tedy jak je uvedeno v libretu „bez košilky, bez sukýnky“. Kašlák píše, že by tedy správně měly být nahé, což není na jevišti ani v televizi možné, a zároveň si postěžuje že: „[...] v těchto otázkách jsme přehnaně pruderní.“¹⁴ V inscenaci jeho opery *Krakatit* před třemi léty v Národním divadle už režisérka Alice Nellis dvě nahé umělkyně ukázala. Na tomto příkladu je přesně vidět sílu postupujícího času a společenských změn. Ovšem Kašlákovo tvrzení mi na další léta jeho filmové práce poněkud nesedí, jelikož si pamatuji, že v jeho zpracování Janáčkova

¹² SRBA, Bořivoj. Divadlo D 34. In. Česká divadelní encyklopedie [online]. 2000 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divadlo_D_34

¹³ Václav Kašlák. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987, s. 18.

¹⁴ *Tamtéž*, s. 23.

Zápisníku zmizelého (1921, Leoš Janáček) z 60.let se ženské nahotě vyhýbat nemusel a ani nevyhýbal. Což ostatně ve své knize potvrzuje a vzpomíná dokonce, že ačkoliv byly tyto erotické scény skandální, tak je lépe přijali diváci v tehdejší Československu než ve Spolkové republice.

Při přípravách *Rusalky* v roce 1943 došlo k velkému konfliktu mezi Kašíkem a výtvarníkem prof. Františkem Trösterem. Silně se spolu neshodli, a proto výtvarníkem této inscenace se stal Václav Skružný. Naštěstí konflikt s Trösterem brzy odezněl a Kašík s ním vytvořil další úspěšné inscenace a obecně pokračovali v plodné spolupráci. Není náhodou, že jeden z nejčastějších spolupracovníků Václava Kašíka, výtvarník prof. Josef Svoboda, byl žákem právě prof. Františka Trösterera. Dle Kašíka ale Tröster svého studenta až do smrti obviňoval ze zneužívání jeho, tedy Trösterových, nápadů.

Po nastudování *Rusalky*, ještě v roce 1943, Kašík na Veleřích připravoval režii „opery oper“ *Dona Giovanniho* (1787, Wolfgang Amadeus Mozart). Tato inscenace vznikala ve válečné době, do které se, podle Kašíka, nehodil onen smířlivý závěr. Opera tedy končila smrtí Dona Giovanniho. Kolaborantská kritika toto celé představení považovala za typickou ukázkou zvrhlého umění a urážku německého národa, a tak se toto představení dostalo pod drobnohled přímo Goebbelsova ministerstva, shodou okolností spojeného i s přítomností herců rakouské národnosti v divadle, kteří si kvalitu inscenace pochvalovali. Díky nim pak Kašíkovo ztvárnění *Dona Giovanniho* nebylo klasifikováno jako takzvané zvrhlé umění, a pro režiséra nemělo žádné zlé následky. V roce 1944 ale bylo divadlo Na Veleřích uzavřeno a Kašík byl totálně nasazen do Zbrojovky Brno.

Dramatickým sledem náhod se mu podařilo vyhnout se dlouhodobějšímu nasazení. Díky pomoci svého přítele, hudebního skladatele Jiřího Srnky a režiséra Otakara Vávry a dále faktu, že práce u filmu byla umělcům i v konci války ještě stále umožňována, stal se dirigentem filmové hudby.

Vávra a Srnka stabilně spolupracovali a v roce 1948 spoluvytvářeli film *Krakatit* (1948, Otakar Vávra) podle původního Čapkova románu. Po dalších letech Václav Kašík napsal podle filmového scénáře Otakara Vávry libreto své vlastní opery, kterou opět pojmenoval *Krakatit*.

Kašík po návratu do Prahy a v nadějích, že válka musí už brzy skončit, přemýšlel o poválečné realizaci nové divadelní scény pro operu a balet. K tomu bylo nutné mít vhodnou budovu. Chodil kolem pražského Neues Deutsches Theater Prag, budovy, která byla k tomuto účelu postavena koncem osmdesátých let devatenáctého století a k rychlé realizaci jeho plánů by zcela vyhovovala. A bylo zcela logické, že po tak krutě vedené vyhlazovací válce se v ní německá představení už nebudou provozovat. Prozatím však to byly jen jeho mlhavé představy bez jasnějšího rámce. Pak ale své myšlenky konzultoval s jinými umělci, včetně Aloise Háby, a začínal mít jasnější představy o dramaturgickém plánu pro využití této budovy. Po osvobození ale Kašík zjistil, že činoherní herci, v čele s režisérem Městských divadel pražských Antonínem Kuršem, mají podobný záměr a že už chtějí budovu Německého divadla obsadit. A tak Kašík společně s Aloisem Hábou velmi rychle vymysleli plán, jak spojit soubory opery a činohry. Vyhledali Kurše a

jeho herce a oni na jejich návrhy rychle přistoupili. Divadlo společně pojmenovali Divadlem 5. května jinak také známého pod zkratkou D5K. Pak už vše další následovalo v rychlém sledu dní a záhy již Hába s Kašílkem přicházejí do nového, ale už polo vykradeného divadla. Kašík ve své knize *Jak jsem dělal operu* popisuje anarchistické a kořistnické živly, kteří z divadla ukradli koberce, obrazy, nábytek, vázy i kotel vytápějící divadlo. Už ale nezmiňuje, že tito fanatici zničili i busty velikánů Mozarta, Schillera a Goetheho.¹⁵

1.4. Divadlo 5. května

Operní soubor nového D5K měl první sezónu zahájit Smetanovou operou *Braniboři v Čechách* (1863, Bedřich Smetana). Kašík se vydal do Ostravy a Brna, aby sehnal kvalitní sólisty. V Praze byl vypsán konkurz do orchestru a sboru. Nové divadlo tak mělo brzy stabilní soubor, včetně osmdesátičlenného sboru. A Kašíkova cesta splnila svůj účel, získal tam pro toto mladé divadlo celou řadu jmen, z nichž některá mají do dnešních dnů velký zvuk a známe je z nahrávek i inscenací z pozdější doby. Například sopranistka Jaroslava Vymazalová, kterou Kašík znal z inscenace *Dona Giovanniho* provedené v Brně, se stala čelní představitelkou opery D5K. Hned v první inscenaci *Braniborů v Čechách* ztvárnila roli Ludiše. Poté působila ve většině dalších inscenací a spolupráce s Kašílkem ji provázela i nadále. Stala se manželkou dalšího sólisty, kterého Kašík do D5K přivedl tentokrát z Plzně, basbarytonisty Ladislava Mráze, který bohužel v roce 1962 předčasně zesnul. Dále tu byla sopranistka Věra Kolářová, sopranistka Mária Kišoňová-Hubová, matka později slavného herce Martina Huby. Dále se členem stal tenorista Rudolf Petrák, sopranistka Milada Musilová a také barytonista Rudolf Jedlička, který však po roce odešel do angažmá do divadla v Ústí nad Labem. Byla zde i sopranistka Milada Šubrtová, kterou Kašík přivedl od soukromého pedagoga Zdeňka Knittla, a v neposlední řadě musíme uvést ještě mezzosopranistku Věru Krilovou, či velmi výraznou postavu opery, tenoristu Jaromíra Svobodu. Přestože Kašík byl jmenován šéfem, dirigentem a režisérem operního souboru, snažil se, aby ostatní dirigenti v divadle byli vybráni z tuzemské špičky té doby. On sám toto považoval za vzácnost, neboť dirigenti se běžně obávali a možná stále obávají, zvat si do svého působiště dirigenti, kteří by je mohli kvalitativně předběhnout. Díky tomu pak se vedle Kašíka u dirigentského pultu střídali další velké osobnosti jako byl Karel Ančerl, Jan Hus Tichý, Bohumil Gregor, Robert Brock, Jindřich Bubeníček či Miloš Konvalinka. Jméno Václava Talicha zde chybělo, neboť tento génius české hudby byl po válce obviněn za údajnou a nikdy neprokázanou kolaboraci s nacisty a veřejně vystupovat nesměl. Organizační struktura byla tato: šéfem opery byl Alois Hába, finančním ředitelem byl Ing. Karel Hanfa, činohru vedl již zmíněný Antonín Kurš, intendantem divadla byl Jiří Kupka, sbor vedl Bedřich Havlík, který pak, bohužel, v roce 1950 spáchal sebevraždu, dále choreografkou tanečního souboru byla Nina Jirsíková. Kromě již zmíněných výtvarníků Františka Tröster a Josefa Svobody se zde uplatnil i Zdeněk

¹⁵ Václav Kašík. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987.

Rossmann. Provozovatelem byla Ústřední rada odborů, jejímž předsedou byl pozdější druhý dělnický prezident Antonín Zápotocký.

Když se podíváme na data narození nejdůležitějších členů souboru, od osmadvacetiletého Kašlíka a dalších dirigentů, režisérů a výtvarníků, po šéfkou baletu Ninu Jirsíkovou, průměrný věk těchto čelných představitelů byl 33 let. Sólisté byli také mladí. Jejich starší kolegové už byli angažováni v Národním divadle. Jejich společné představy o fungování takového divadla tak byly mladé a nové, jejich požadavkem byla vysoká profesionální kvalita souboru. Kašlík, Radok a Jirsíková byli odchovanci Burianova divadla, kde pro zpěváky platilo pravidlo, že dobrý zpěvák musí být i dobrým hercem a dobrým tanečníkem. Repertoár byl vybírán pečlivě tak, aby divadlo nekonkurovalo Národnímu divadlu. Například za všechny tři sezóny trvání divadla pouze čtyřikrát došlo k tomu, že se na repertoáru těch dvou scén objevily stejné tituly.

Jak již bylo řečeno, soubor opery měl zahájit premiérou Smetanových *Braniborů v Čechách*, kterou dirigoval a režíroval Václav Kašlík. Jakkoliv úsměvné to může být pro lidi znalé historie, měla tím být vytvořena jakási paralela mezi dobou okupace a obdobím vlády Oty Braniborského. Opera napsaná českým skladatelem, který sám hovořil lépe německy než česky, napsaná na libreto Karla Sabiny, dlouholetého spolupracovníka rakouské tajné policie, se měla stát jakousi ukázkou boje českého národa proti německému. Kašlík s výtvarníkem Tröstrem vybrali jako základní prvek inscenace velký hákový kříž. Kašlík vytvořil velkolepou podívanou plnou revolučních obrazů, historizujících i aktualizujících prvků, a to vše ukončil rozlomením výše jmenované svastiky. Inscenace byla pro nový soubor velkým vítězstvím. Měla úspěch a dočkala se velkého množství repríz. Vyvolala ale hned velké spory s Národním divadlem, protože i Národní divadlo uvedlo pár dní po D5K totéž Smetanovo dílo. Ale oproti novátorské práci mladých tvůrců D5K, Národní divadlo jen oprášilo starou Pujmanovu inscenaci Ostrčilovy éry z roku 1924, ve scénografii Františka Kysely, kterou nyní dirigoval třiapadesátiletý Otakar Jeremiáš. Tento souboj pro Národní divadlo nedopadl vítězně, ale v té době v ještě demokraticky uvažující společnosti vyvolal jen velké polemiky. Hned další inscenací pak byla opereta Franze Lehára *Veselá vdova* (*Die lustige Witwe*, 1905, Franz Lehár) v režii později slavného Alfréda Radoka, která vzbudila ještě větší rozepře mezi kritiky. Divadlo 5. května tak vstoupilo do své první sezóny a Kašlík později vzpomíná, že od počátku bylo trnem v oku naší první scény. A to i v poslední sezóně na přelomu let 1947 a 1948, kdy největší provokatér scény A. Radok v tomto divadle jen hostoval.

Kašlík se nechtěl spokojit s pouze českými sólisty, a tak se rozjel po Evropě. Na seznamu těch, s nimiž jednal o spolupráci v Bulharsku, jsou i tak slavná jména jako Nicolai Ghiaurov či Katya Popova. Poté Kašlík cestoval západní Evropou, zahájil rozhovory i s newyorskou Metropolitní operou, z Francie přivezl několik orchestrálních hráčů. Navštívil i Itálii, ale velké pěvce nezískal. Po uzavření hranic po únoru 1948 už by jejich návštěvy i tak nebyly možné. Nicolaie Ghiaurova mohlo české publikum shlédnout na jevišti, na které se ho snažil Václav Kašlík tehdy získat, až v roce 1975, a to v roli Borise Godunova ve stejnojmenné opeře. To už však v té době Ghiaurov nebyl mladičkový zpěvák

působící v Bulharsku, ale světová hvězda, divadlo, ve kterém roli cara Borise hrál, se již 27 let jmenovalo Smetanovo, a stejně tak dlouho už bylo třetí scénou Národního divadla.

V době Kašlíkova evropského putování uvedlo D5K Verdiho *Traviatu* (La Traviata, 1853, Giuseppe Verdi) a Ostrčilovy *Kunálovy oči* (1931, Otakar Ostrčil), obě opery v režii Jiřího Fiedlera. Kašlík pak po návratu režíroval Bizetovu *Carmen* (1845, Georges Bizet). Její premiéra byla 4. února 1946. V této režii se Kašlík pokusil o změnu inscenačních postupů. Dle jeho slov byla tradičně režírována „[...] zaprášeně“ a „[...] naturalisticky“¹⁶, což by mě u naturalisticky veristické opery osobně příliš nepřekvapovalo, a pokusil se o velice barevnou inscenaci se scénickými prvky z přírody. Vytvořila se zde i aréna z praktikáblů a různé scénické prvky a plochy nabízely dobré příchody pro sólisty i sbor. Tuto scénu opět vytvořil František Tröster. Kašlík si přál, aby sbor i ženské postavy *Carmen*, Frasquity a Mercedes byly takříkajíc roztančenější, než tomu často v inscenacích *Carmen* bývalo, což byl úkol pro choreografku Ninu Jirsíkovou. Po sloučení Velké opery s Národním divadlem byla tato inscenace přenesena na scénu Národního divadla a hrála se tam až do roku 1950.

V sezóně 1945-1946 opera D5K pak ještě premiérovala Hervého operetu *Mam´zelle Nitouche* (1883, Hervé) v režii Oldřicha Nového. Pak byl uveden Kašlíkův balet *Juan*, který autor napsal již v roce 1940, v době svého působení u E. F. Buriana. I tentokrát byla choreografkou tohoto baletu Nina Jirsíková. Do konce sezóny pak byla ještě uvedena Čajkovského *Piková dáma* (Пиковая дама, 1890, Petr Iljič Čajkovskij) v režii J. Fiedlera a pod taktovkou Karla Ančerla. Poslední premiérou byla Pucciniho *Madame Butterfly* (1904, Giacomo Puccini) v režii Karla Jerneka. Po první sezóně se divadlo přejmenovalo na Velkou operu divadla 5.května, protože činoherní soubor vyjádřil svému šéfovi nedůvěru a rozpadl se.

Do sezóny 1946-1947 vstoupila Velká opera D5K Radokovou inscenací Offenbachovy opery *Hoffmannovy povídky* (Les Contes d'Hoffmann, 1880, Jacques Offenbach). Velmi nekonvenční režie vzbudila protichůdné reakce. Velkým přínosem pro operu byl famózní Ladislav Mráz, který v této opeře přímo zazářil ve čtyřech dábelkých záporných postavách. Poté 1. října 1946 byla uvedena *Prodaná nevěsta* v Kašlíkově režii. Vedle *Braniborů v Čechách* to byla další Smetanova opera, kterou D5K uvedlo. Je ale udivující, že během existence tohoto divadla nebyla uvedena žádná opera Antonína Dvořáka.

Kašlík *Prodanou nevěstu* postavil, spolu s výtvarníkem Josefem Svobodou, tak, že scéně dominovaly obrovské květy slunečnic a kopretin, různé stromy a domečky. Recitativy probíhaly před průsvitnou oponou, za kterou se viditelně připravovaly další scény. Inscenace rozpoutala velkou debatu a nebyla nikterak úspěšná, dokonce sám Kašlík píše v knize *Jak jsem dělal operu* toto: „[...] nebylo to zdařené představení ani hudebně, ani inscenačně“.¹⁷ Kašlík však během své kariéry stvořil mnoho dalších divadelních i filmových inscenací této takzvané národní opery. Pro mě zůstává

¹⁶ Václav Kašlík. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987, s. 41.

¹⁷ *Tamtéž*, s. 42.

krásným a zdařilým dílem jeho filmová inscenace z roku 1975 a to v české i německé verzi.

Ve své knize Václav Kašlík nezmiňuje příliš mnoho inscenací jiných kolegů, kteří v D5K režírovali. Hovoří o kontroverzních, avšak zjevně revolučních a průlomových inscenacích Radokových, ale kromě této a své *Prodané nevěsty* téměř žádnou z inscenací, uvedenou v sezoně 1946-1947, nezmiňuje. Já si je přesto dovolím uvést. Jiří Fiedler zrežíroval *Fausta a Markétku* (Faust, 1859, Charlese Gounod), kde opět dominoval Ladislav Mráz jako Mefistofeles. Jeho nahrávky dodnes, dle mého názoru, ukazují Mefistofela světové úrovně. Poté byla uvedena Pucciniho *Bohéma* (La Bohème, 1895, Giacomo Puccini) v režii Karla Jerneka. Tu Kašlík ve své knize zmiňuje a hodnotí ji jako výbornou inscenaci, kdy celou scénu tvořila malířská paleta. Následovala premiéra Janáčkovy *Káti Kabanové*, kterou režíroval Kašlík na Svobodově scéně a kde horizont Volhy představuje ústřední motiv vody a Kátino souznění s řekou. Po smrti Káti pak na vodu padá černý samet. Ve své vzpomínkové knize Kašlík tuto inscenaci řadí k: „[...] dobrým průměrům své tvorby“.¹⁸

Po Kátě Kabanové následovala, Kašlíkem režírovaná, Verdiho *Aida* (1871, Giuseppe Verdi), které dominovala obrovská schodiště a hlavy sfing. Kašlík ve své knize uvádí, že by s odstupem času *Aidu* režíroval jinak a tolik jí nestylizoval, spíš by se snažil vytvořit Egypt tak, jak si ho představovali lidé v době, kdy Verdi operu komponoval. Dále byl uveden *Don Giovanni*, kterého režíroval Jiří Fiedler. Karel Jernek na scéně Josefa Svobody zrežíroval, po *Bohémě* už druhou Pucciniho operu v této sezoně *Toscu*. Tuto inscenaci Kašlík opět pochvalně zmiňuje ve své knize. V roce 1999 pak Národní divadlo uvedlo působivou Svobodovu scénu znovu na jeviště a hrálo v ní *Toscu* (1899, Giacomo Puccini) až do uvedení současné nové inscenace Arnauda Bernarda. Na závěr sezóny zrežíroval Jiří Fiedler čtvrttónovou operu Aloise Háby *Matka*. Tato opera byla, podle Kašlíka, pro divadlo dramaturgickým přínosem. Zároveň ale vyslovuje názor, že Hábu předběhl čas a doba a že jím vynalezené nástroje s intervaly menšími, než čtvrttón nyní nahradí, a to s mnohem menší námahou, elektrofonické zvuky a aleatorika. Právě různé moderní nástroje a elektrofonní zvuky Kašlík silně využil ve svém *Krakatitu*, avšak z jiných důvodů než vytvoření čtvrttónových intervalů, jako tomu bylo u Háby.

Poslední sezóna Velké opery D5K byla zahájena Verdiho *Trubadurem* (Il trovatore, 1853, Giuseppe Verdi) v režii Jiřího Fiedlera. Kašlík pak zrežíroval Prokofjevovy *Zasnoubení v Klášteře* (Обручение в монастыре, 1941, Sergej Prokofjev) pod názvem *Maškaráda*. Bylo to první zahraniční uvedení této opery. Opět spolupracoval s Josefem Svobodou. Výprava se tentokrát inspirovala tvorbou Pabla Piccassa, scéně dominovaly svícny, cypřiše a po jevišti se pohybovalo hned sedm vozů, vše bylo propojeno mosty, po kterých nastupovali sólisté i sbor, což je z mého pohledu jakýmsi často se opakujícím prvkem spolupráce Kašlíka a Svobody. Pak byl premiérován balet *Don Juan* (Don Juan ou Le Festin de Pierre, 1761, Christoph Willibald Gluck), ale tentokrát nikoliv Kašlíkův, nýbrž z pera Christopa Willibalda Glucka, kdy se choreografie opět ujala Nina Jirsíková.

¹⁸ Václav Kašlík. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987, s. 44.

Alfréd Radok pak uvedl Verdiho *Rigoletta* (1851, Giuseppe Verdi), o němž se Kašlík zmiňuje ve své knize větou: „Staré divadlo na divadle, se vší ironií, které ovšem bylo více, než toto dílo potřebuje“.¹⁹ Poté Jiří Fiedler režíruje Janáčkovy *Výlety páně Broučkovy* (1917, Leoš Janáček), Alfréd Radok *Komedianty* (I Pagliacci, 1892, Rugger Leoncavallo), Kašlík balet *Čarodějná láska* (El amor brujo, 1915, Manuel de Falla), kdy choreografii tentokrát dělá Robert Braun, následuje Novákův balet *Nikotina* (1930, Vítězslav Novák) v choreografii Niny Jirsíkové. Poté Kašlík uvádí svou *Zbojnickou baladu*, kterou napsal ve válečných letech. Poslední inscenací sezóny byla opera Viléma Blodka *V Studni* (1867, Vilém Blodek).

Přestože dramaturgie D5K a Národního divadla byly velmi odlišné a téměř žádné tituly se nedublovaly, nevraživost mezi těmito institucemi byla. K ní se přidaly existenční problémy Velké opery D5K, protože v roce 1947 ÚRO správu skončilo, a tak se rozhodovalo o začlenění Velké opery D5K pod Národní divadlo, aby se ušetřily náklady na dvě divadla.

Nejedlý byl příznivcem Národního divadla, a navíc projekty v mladém a nově přemýšlejícím divadle nezapadaly do představ socialistického realismu a celkového kulturního trendu, nastoleného po komunistickém převratu. Proti této fúzi se sice zvedla vlna nevole, přesto však 1.8.1948 byla budova divadla přejmenována na Smetanovo divadlo, a to se stalo třetí scénou Národního divadla. Druhou už bylo Stavovské divadlo, Nejedlým přejmenované na Tylovo. Některé inscenace z Velké opery zůstaly na repertoáru, ale soubory byly sloučeny, zůstaly však dva orchestry a dva sbory a většina členů přešla do ND. Plány Nejedlého a jeho spolupracovníků tvrdily, že se tím ušetří, to se ale nestalo. Dokonce se přešlým členům musely zvednout platy, protože ve Velké opeře byly pro platům v ND značně nižší. Aby nebyl rozdíl tak veliký v prvním roce dostali vypláceno méně, a to jen 90 % platu. Pro scénu začal také platit statut ND, který nedovoloval zaměstnávat cizince.

Hába a Kašlík do Národního divadla převedeni nebyli. Hába, teď již bývalý šéf opery, se vrátil k pedagogické práci a Kašlík zůstal bez zaměstnání. Tato realita ho zdrtila. „Instinktivně naprosto přesně zabíjíme to nejlepší, co v kultuře máme“²⁰, píše Kašlík přemožený slzami a smutkem. Již v době příprav jeho *Zbojnické balady* prý bylo patrné, že je v nemilosti a umělci k jeho dílu přistupovali s despektem.

Nakonec Kašlíka zachránila jedna z nejvíce opovržených postav moderní české historie, tehdejší předseda vlády Antonín Zápotocký, který jako bývalý šéf provozovatele D5K zasáhl v Kašlíkův prospěch a Kašlík tak byl po několika týdnech do Národního divadla skutečně povolán.²¹

1.5. Václav Kašlík jako režisér a dirigent Národního divadla

¹⁹ *Tamtéž*, s. 43.

²⁰ Václav Kašlík. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987, s. 46.

²¹ JANÁČKOVÁ, Olga. Jak vznikla a zanikla Velká opera 5. května. [online]. 2010 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/jak-vznikla-a-zanikla-velka-opera-5-kvetna>

Kašlík se domníval, že by Národní divadlo mělo fungovat více samostatněji, tedy odděleně, narážel na limity spojené s velkou organizací a mnoha soubory s velkým počtem představení. Domníval se, že více souborů v hlavním městě by pak také vytvořilo lepší konkurenční prostředí, které by zvedlo celkovou úroveň. Kašlík tedy v této době nejvíce energie věnoval práci ve filmu a v televizi, později pracoval pro Laternu magiku a když mu to později bylo umožněno, tak i v zahraničí. Líbí se mi Kašlíkovo tvrzení, že „[...] moderní reprodukce je nejlogičtější ve spojení s moderními díly“²², a proto se mu dobře tvořily nové inovativní a moderní prvky právě v moderních operách.

V Národním divadle vznikly v jeho režii například *České jesličky* (1937, Jaroslav Kříčka) na scéně Josefa Svobody, spojené s motivy českých Vánoc. Nechyběla tam ani kazatelna a interiér kostela, a tak zde mohl Kašlík využít své zkušenosti z dětství a Vánočních her. Téma Vánoc a venkova mu bylo blízké a mohl do nich plně zasadit své vzpomínky. Mě osobně pozitivně udivuje, že ještě v roce 1949 mohlo vzniknout dílo, ve kterém vystupuje postava Boha, Adama a Evy a celé řady biblických postav. Ještě to asi naštěstí bylo možné, derniéra proběhla na konci roku 1950. Nejsem však znalcem tohoto Kříčkova díla. Jediné, co mohu vyčíst mezi řádky je věta v Kašlíkově knize: „[...] v naivní hře a líčení sólistů bylo rozhodně více lidové poezie Vánoc, než bigotního náboženství“²³. Tuto větu napsal Kašlík do své knihy v roce 1987. Věřím, že podobnými větami se podařilo obhájit to, aby v roce 1949 dílo s náboženskou tematikou mohlo vůbec vzniknout.

V padesátých letech pak Kašlík píše balet *Jánošík* (1953, Václav Kašlík). Je patrné, že téma zbojníků bylo Kašlíkovu valašskému srdci blízké. Tento balet se pak ve Smetanově divadle hraje v mnoha reprízách, diriguje ho autor a střídá se s Jindřichem Bubeníčkem. Choreografii vytvořil Vlastimil Jílek. *Jánošík* byl dále prováděn pod taktovkou autora i v Drážďanské státní opeře, kde Kašlík zároveň připravoval *Čerta a Káču*. V padesátých letech dále Kašlík pracoval na tanečních a folkloristických filmech jako je například *Sarabanda*, *Fašaňk* a *Valašské tance* (1956, Václav Kašlík). Do této doby patří i vznik Kašlíkovy *Vesnické symfonie* (1956, Václav Kašlík). V Československé televizi Kašlík inscenuje i koncerty, obecně se v době divadelního útlumu silně specializuje právě na televizi. Kromě krátkých filmů s Janáčkovou tvorbou vznikají i pro televizní formu upravené balety, od autora Pavla Bořkovce *Krysař* (1955, Pavel Bořkovec), od Petra Iljiče Čajkovského *Labutí jezero* (Лебединое озеро, 1877, Petr Iljič Čajkovský), od Modesta Petroviče Prokofjevova *Popelka* (Золушка, 1843, Sergej Prokofjev) či přímo Kašlíkův *Juan*, jeho taneční povídka *Dora a Kouzelník Žito* (1960, Václav Kašlík), *Karneval* (Carnaval, 1835, Robert Schumann), nebo balet *Viktorka* (1950, Zbyňek Vostřák). Poté pro televizi a pro film vznikají pod Kašlíkovým vedením operní díla. Je jich celá škála, a to nejen v tuzemsku. Podstatná část z nich vznikla v zahraničí.

Pro televizní inscenování považuje Kašlík za ideálního skladatele Leoše Janáčka. Není možné si nevšimnout, že i jeho *Krakatit* je v některých momentech silně Janáčkem ovlivněn, a proto není divu, že právě jeho

²² Václav Kašlík. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987, s. 47.

²³ Václav Kašlík. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987, s. 47.

zmiňuje. Pro tento žánr u Janáčka vyzdvihuje mnoho aspektů, a to jak náměty, nepříliš dlouhé duráty oper, rychle na sebe navazují děj a celkovou dynamičnost děje. Vychvaluje vliv televize a obrazu pro Janáčkovy opery, kde mohou lépe než na jevišti vyniknout jednotlivá slova v rychle na sebe navazujících větách.

Kašlík natočil za svou kariéru obrovské množství oper ve filmech, jen těch Janáčkových bylo mnoho, jako například *Její Pastorkyňa* (1903, Leoš Janáček), *Káťa Kabanová*, *Věc Makropulos* (1925, Leoš Janáček), *Z Mrtvého domu* (1930, Leoš Janáček) a další. Zabýval se problematikou dublérů, preferoval, když role mohl hrát i ve filmu pěvec, který roli nazpíval, avšak ne vždy to bylo možné. Často museli některé role kvůli nevhodnému typu, věku, či nedokonalému herectví zpěváků, hrát herci. Kašlík však preferoval, když pěvce hrál pěvec, ať už ten, kterému patřil daný hlas, nebo jeho herecky zdatnější pěvecký kolega. Václav Kašlík je obecně označován za kinetika a jeho inscenace vždy byly, dá se říct, rozhýbané a aktivní. Není tedy divu, že filmové prostředí, které umožňuje velké množství střihů, efektů a dalších možností, bylo pro něj přirozeně velmi přínosné. Z množství oper, které za svou kariéru natočil zmíním alespoň *Bohému* z roku 1959, kde roli Rodolfa zpíval Ivo Žídek a Mimi Marie Tauberová, a dále pochopitelně Krakatit s Beno Blachutem v hlavní roli. O této inscenaci budu ale hovořit v samostatné části práce. Dále slavná *Rusalka* z roku 1962, kdy ústřední postavu nazpívala Milada Šubrtová, ale ve filmu jí propůjčila tvář Jana Andrsová. Postavu Prince, kterého si ve filmu zahrál herec Vladimír Ráž, nazpíval Zdeňek Švehla. Tuto operu kromě režie Kašlík i dirigoval. Ze stejného roku je pak *Prodaná nevěsta*, kde Mařenku zpívá Drahomíra Tikalová a hraje ji Miluše Fiedlerová, Jeníka hraje i zpívá Ivo Žídek, Kecala zpívá Eduard Haken a hraje Hanuš Thein. Orchestr Národního divadla řídil Zdeněk Chalabala. Dalším filmem ze stejného roku, tedy z roku 1962, byly ještě *Hoffmanovy povídky*. V roce 1966 *Věc Makropulos*, v níž exceloval Ivo Žídek, další *Prodaná nevěsta* v západoněmecké koprodukci s Ivo Žídkem a Marií Tauberovou, poté v roce 1968 představení *Requiem za Kouzelnou flétnu* (1968, Václav Kašlík) s Eduardem Cupákem v roli Mozarta, v roce 1969 Janáčkův *Zápisník zmizelého*, který pro své odvážné erotické scény vzbudil poprask. Ve stejném roce vznikla opera Bohuslava Martinů *Juliette* s Jarmilou Gerlovou a Vladimírem Jedenáctíkem, v roce 1970 následovalo Mozartovo *Così fan tutte* (1790, Wolfgang Amadeus Mozart) s hvězdným obsazením zahraničním, a to Gundulou Janowitz Christou Ludwig, Luigi Alvou, Hermannem Preyem, Walterem Berryem a Oliverou Miljakovic pod taktovkou Karla Böhma. O této opeře se Kašlík ovšem nezmiňuje příznivě, přestože je to má oblíbená. Kašlík sám však vyjadřuje nelibost, že mu nebylo umožněno pěvkyně Ludwig a Janowitz ve filmu nahradit pro něj vhodnějšími herečkami. Další západoněmeckou filmovou adaptací s hvězdným obsazením byl *Evžen Oněgin* (Евгений Онегин, 1878, Petr Iljič Čajkovský) z roku 1972 s Hermanem Preyem v titulní roli a Teresou Stratas v roli Tatjany, Lenského zde zpíval Wieslav Ochman. V roce 1975 vznikly dvě *Prodané nevěsty*, německá a česká v koprodukci s Bavorskí, v české verzi většinu pěvců dublují činoherci, kdežto Němci z větší části hrají sebe sama. Ve stejném roce vznikla v NSR filmová verze *Bludného Holanďana* (Der fliegende Holländer, 1841, Richard Wagner) s Donaldem McIntyrem pro televizi ZDF. Dále pak

ještě zmíním Pucciniho *Toscu* z roku 1978 s Peterem Dvorským a Elenou Kittnarovou. Je třeba říct, že v padesátých letech v Kašlíkově režii vznikla i celá řada již výše zmíněných televizních přenosů, koncertů a baletů ve zkrácených verzích. Bohužel, v této době ještě nebyly všechny zaznamenávány. Kašlík popisuje, jak vznikaly tyto krátké snímky, triky byly často, posuzováno ovšem z dnešního hlediska, velmi jednoduché, a přesto velmi pěkně fungovaly a divácky byl o tyto přenosy velký zájem. Velice mě mrzí, že se mi nepodařilo získat více informací o dalších filmových materiálech, o kterých se Kašlík zmiňuje ve své knize, například scény z opery *Carmen* točené přímo ve Španělsku, nebo scény z *Dona Giovanniho* ze staré Prahy. Doposud nebyl realizován Kašlíkův televizní scénář této opery prokládaný i dialogy osobností spjatých se vznikem pražské premiéry. Z inscenace *Andrei Cheniéra* (1896, Umberto Giordano), která vznikla roku 1972, a ve které vystupuje i Piero Cappucilli a Franco Corelli, se mi podařilo získat jen části. Kašlíkův umělecký záběr je natolik široký, že by vydal na mnoho samostatných prací.

Pokud se vrátíme k jeho režijní činnosti divadelní, bylo by náročné vyjmenovávat vše, co uvedl, ať už na jevišti Národního, Smetanova či Tylova divadla. Dále by se dalo přidat působení v Laterně Magice a nespočet režii v zahraničí. K tomu nesmíme zapomínat i na to, že v Národním divadle i v jiných divadlech dirigoval, byl dokonce šéfdirigentem Smetanova divadla, a i nadále komponoval. Dovolím si přesto uvést jen zkrácený seznam inscenací, které v Národním divadle Kašlík dirigoval či režíroval. Po sloučení obou souborů dirigoval na jevišti Národního divadla představení převedené z Velké opery D5K, tedy *Bohému*, *Branibory v Čechách*, *Carmen* a *Maškarádu* ve svých režii. Tyto převzaté tituly vydržely na repertoáru až do roku 1950. Poté režíroval již zmíněné *České Jesličky*, dirigoval balet *Karneval* od Arama Chačaturjana, *Prodanou nevěstu* v režii Karla Palouše, balet *Revoluční variace*, režíroval operu *Vodník*, dirigoval i režíroval operu *Pohádka Máje* (1943, Jaroslav Kvapil), dirigoval balet *Svatební scény* (1950, Robert Braun) vzniklé na hudbu Bedřicha Smetany, v sezóně 1950-1951 režíroval *Rusalku* a *Psohlavce* (1897, Karel Kovařovic) a v sezóně 1951-1952 režíroval *Čarostřelce* (*Der Freischütz*, 1820, Carl Maria von Weber). Dále dirigoval svůj balet *Jánošík* v sezóně 1952-1953, v sezóně 1953-1954 Bizetovu *Carmen* dirigoval i režíroval. Ve stejné sezóně byl režisérem Janáčkovy opery *Příhody lišky Bystroušky* (1923, Leoš Janáček), v sezóně 1954-1955 režíroval *Prodanou Nevěstu* a *Dalibora* (1867, Bedřich Smetana), dirigoval *Labutí jezero* a nová *Rusalka* byla jeho další režijní prací. Zájezdu Národního divadla do Velkého divadla v Moskvě se zúčastnil jako dirigent. Ve své knize také vzpomíná, jak v Moskvě chodil na inscenace těch režisérů, jejichž hry tak urputně teoreticky studoval v době svých začátků v Národním divadle. V sezóně 1955-1956 režíruje *Psohlavce*, *Věc Makropulos*, v sezóně 1956-1957 režíruje *Aidu* a diriguje *Pikovou Dámu* P. I. Čajkovského, v sezóně 1957-1958 režíruje operu *Beg Bajazid* (1956, Ján Cikker). Následně režíruje další *Prodanou nevěstu*, která je uváděna i v rámci EXPO 1958 v Bruselu a dodnes se jí přezdívá „šátečková Prodaná nevěsta“. Šlo o velmi smělý koncept minimalistické scény s celou řadou náznaků. V sezóně 1958-1959 režíruje *Bludného Holanďana* a operu *Zuzana Vojířová* (1957, Jiří Pauer), v téže sezóně diriguje *Mirandolínu* (1954, Bohuslav Martinů). V sezóně 1959-1960

režíruje *Evžena Oněgina*, *Rusalku* a *Výlety páně Broučkovy*, k tomu diriguje *Dona Carlose* (1867, Giuseppe Verdi). V sezóně 1960-1961 režíruje *Dalibora* B. Smetany. V sezóně 1961-1962 to jsou napřed režie dvou Mozartových oper, *Kouzelné flétny* (*Die Zauberflöte*, 1791, W. A. Mozart) a *Dona Giovanniho*. *Don Giovanni* z této sezony se odehrává na Svobodově scéně, ale ještě se nejedná o inscenaci, která se někdy hraje na jevišti Stavovského, tehdy Tylova, divadla dodnes. I když už v této inscenaci jsou viditelné některé prvky použité v ztvárnění novějším, a to například vysoký plot z prvního jednání. Původní scéna je oproti pokračujícímu hledišti do jeviště v pozdější inscenaci ještě velmi minimalistická. Je to způsobeno i Svobodovou cestou do Ria de Janeiro, kdy časově vytižený Svoboda po návratu navrhl pouze grafické řešení scény. Avšak některé prvky již naznačovaly inscenaci budoucí, například to, že herci už tehdy nastupovali přímo z hlediště. Tedy už zde lze doložit, že se Kašík pokusil minimalizovat oddělenost jeviště od hlediště, ačkoliv opticky byly ještě odděleny. V této sezóně pak ještě režíroval *Juliettu* (1937, Bohuslav Martinů). V sezóně 1963-1964 pak dirigoval Pikovou dámu.

Jeho další režie v Národním divadle pak jsou, v sezóně 1964-1965 *Krůtňava* (1949, Eugen Suchoň) a pak Bizetova *Carmen*, která byla velice moderní a aktualizovaná, dokonce se jí často přezdívalo „striptýzová Carmen“, a ještě ve stejné sezóně je to další verze opery *Věc Makropulos*. V sezóně 1966-1967 *Řecké pašije* (1959, Bohuslav Martinů), v sezóně 1967-1968 je to *Boris Godunov* (*Борис Годунов*, 1872, Modest Petrovič Musorgský) a v sezóně 1968-1969 vzniká ona nová verze *Dona Giovanniho*, jehož scénu od Josefa Svobody můžeme vidět na jevišti dodnes. Poté v sezóně 1969-1970 režíruje operu *Smrt kmotřička* Rudolfa Karla, svého profesora skladby, v sezóně 1971-1972 Verdiho *Simona Boccanegru* (1857, Giuseppe Verdi), v sezóně 1973-1974 *Čertovu stěnu* (1882, Bedřich Smetana), v sezóně 1975-1976 *Kouzelnou flétnu*, pak v sezóně 1976-1977 Verdiho *Macbetha* (1847, Giuseppe Verdi) a *Ariadnu na Naxu* (*Ariadne auf Naxos*, 1916, Richard Strauss), v sezóně 1978-1979 *Mistry pěvce norimberské* (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1867, Richard Wagner), v sezóně 1979-1980 opakovaně Weberova *Čarostřelce* a v sezóně 1980-1981 je to opera *Sluha dvou pánů* (1958, Jan Hanuš). Poté v sezóně 1981-1982 režíruje již čtvrtého *Dalibora* pro Národní divadlo, v němž se snaží shrnout všechny předchozí zkušenosti z této opery. Výsledek jeho práce byl přijat velmi pozitivně kritikou i diváky. V sezóně 1982-1983 režíruje operu *Čert a Káča*, v sezóně 1983-1984 *Řecké pašije*. V sezóně 1984-1985 je to další *Don Giovanni* na scéně Josefa Svobody, inscenace velmi podobná té předchozí. V této inscenaci se publiku v titulní roli představili i například Sherrill Milnes a Thomas Hampson. V sezóně 1985-1986 režíroval znovu i *Bludného Holanďana* a nově operu *Pelleas a Mélisanda* (*Pelléas et Mélisande*, 1898, Claud Debussy). Dne 2. října 1986 měla premiéru Kašíkova *Zbojnická balada*, kterou režíroval i dirigoval. Hrála se pak desetkrát, a to až do 28. září 1987.^{24 25}

²⁴ Václav Kašík. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987.

²⁵ Václav Kašík. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987, s. 155-174.

1.6. Tvorba mimo Národní divadlo

Mimo těchto režii v Národním divadle, zahrnující i Tylovo a Smetanovo divadlo, dále Kašlík režíroval i v jiných československých divadlech. V Divadle Zdeňka Nejedlého v Opavě to byla *Figarova svatba* (Le nozze di Figaro, 1786, W. A. Mozart) v roce 1953. I zde mu dělal scénu Josef Svoboda, který s ním spolupracoval na velké většině oper. V tomto divadle ve stejném roce režíroval i *Příhody lišky Bystroušky*. V Bratislavě ve Slovenském národním divadle režíroval *Prodanou nevěstu*. O rok později opět v Opavě pracoval na *Bludném Holanďanovi*. V Laterně magice v roce 1963 pracoval na *Hoffmanových povídkách*, které se v jeho pojetí staly světově úspěšnými a hrály se po celém světě od Moskvy po New York. Dále v Laterně magice v roce 1974 vznikl *Pražský karneval* (1960, Václav Kašlík), tedy Kašlíkův vlastní balet, a o rok později v Laterně režíroval a dirigoval opět svůj vlastní kus *Láska v barvách karnevalu* (1975, Václav Kašlík). V témže roce 1975 inscenuje v Brně *Borise Godunova*.

Dovolím si ještě níže uvést seznam inscenací, které Kašlík režíroval mimo Československo v zahraničí, seznam je to dlouhý, přesto bych k němu sem tam rád napsal nějakou doplňující informaci.

1956 - Balet *Jánošík* – Staatsoper Drážďany (NDR). Autor, dirigent a režisér Václav Kašlík, choreografie Vlastimil Jílek, výtvarník Josef Svoboda.

1958- Opera *Rusalka* – Teatro la Fenice Benátky (Itálie). Dirigent Zdeněk Košler, výtvarník Josef Svoboda.

1959 - Opera *Prodaná nevěsta* – Teatro de la Monai, Brusel (Belgie). Dirigent Zdeněk Košler, výtvarník Josef Svoboda. Toto je právě ona „šátečková“ *Prodaná nevěsta* prováděná v Národním divadle. Kašlík vzpomíná na to, že si nezjistili přesné technické podmínky v Teatro de la Monai a po příjezdu byl seznámen se skutečností, že celá řada připravených prvků není realizovatelná, a proto vlastně před představením musel většinu opery znovu zrežírovat a přestavět tak, aby vyhovovala a byla realizovatelná v tamních podmínkách. Dle Kašlíkových vzpomínek však tato inscenace dopadla lépe než v Praze.²⁶

1961- Opera *Intolleranza* (1961, Luigi Nono) autora Luigiho Nona – Teatro la Fenice, Benátky (Itálie). Dirigent Bruno Maderna, výtvarník Josef Svoboda. Libreto napsal Angelo Ripellino, italský slavista, který miloval Prahu a který se oženil s Elisou Hlochovou, romanistkou. Překládal naše výsostné básníky, Jiřím Wolkerem počínaje přes Františka Halase, Vladimíra Holana, Jiřího Ortena až k Jaroslavu Seifertovi a Janu Zahradníčkovi. Komunista Ripellino se veřejně a ostře postavil proti invazi sovětských vojsk do Československa. Husákovský režim jej za to nikdy už nepustil do jeho milované Prahy, o níž pak Ripellino napsal pěkné eseje *Praha magická*. Libreto opery *Intolleranza* je sestaveno z politických sloganů, básní, citátů Bertolda Brechta a Jean-Paula Sartra. Sbory byly nahrány v Miláně a benátští sboristé do nich pouze částečně zpívali či jen hráli. Hudba jasně vychází z Arnolda Schoenberga, je

²⁶ Václav Kašlík. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987, s. 147.

sice moderní, ale kultivovaná, nikdy by sama o sobě nemohla vyvolat nějaké vášně. Závěr je přímo něžný. Podle Kašlíka byla hodinová opera prakticky nezpívateľná. Nakonec její premiéra skončila bitkou v hledišti. Kašlík rozvášněné diváky v knize nazývá fašisty a píše, že i když je to těžko uvěřitelné, tak tam někteří močili z balkonu.²⁷

1963 - Opera *Rusalka* – Holland festival, Amsterdam (Holandsko). Dirigent Jaroslav Krombholc, výtvarník Josef Svoboda.

1964 - Opera *Cardillac* (1926, Paul Hindemith) autora Paul Hindemitha – Teatro alla Scala, Milano (Itálie). Dirigent Nino Sanscigno, výtvarník Josef Svoboda. Zde Kašlík nahradil zesnulého Gustava Gründgense, na premiéře měl být i sám autor, avšak ten mezitím také zemřel. Kašlík se přesto obával přílišných zásahů a pokoušel se zůstat v intencích autorova záměru, který je na rozdíl od Hindemithovy hudby velmi tradiční. Tvrdí proto, že vznikla „[...] průměrná inscenace s expresionistickými bloky ulic a domů, uprostřed s malým divadelním pódium“. 82 Jeho další popisy práce v Milánské La Scale se týkají obtížné práce se sborem i sólisty, vzpomíná na náročné, typicky italské, chování primadon. Po této úspěšné režii v La Scale dostává nabídku režírovat zde ještě Lady Mcbeth mcenského újezdu Dimitrije Šostakoviče. Tato cesta do Itálie mu však nebyla československými úřady umožněna.²⁸

1964 - Balet *Juan* – Holland festival Amstvedam (Holandsko). Dirigent a autor Václav Kašlík, choreografie Vlastimil Jílek, výtvarník Josef Svoboda.

1964 - Opera *Rusalka* – Volksoper, Vídeň (Rakousko). Dirigent Jaroslav Krombholc, výtvarník Josef Svoboda.

1965 -Opera *Dalibor* – Staatstheater Wiesbaden (NSR). Dirigent Heinz Wallberg, výtvarník Josef Svoboda. Původně byl Kašlík pozván, aby zde režíroval Čajkovského *Pikovou dámu*. Výtvarník Josef Svoboda vytvořil velmi složitý koncept fungující na základě točny, avšak Wiesbaden točnou nedisponoval. Svoboda musel odcestovat do Londýna, a proto se rozhodlo o změně a namísto *Pikové dámy* byl zařazen *Dalibor*. Kašlík se Svobodou vybrali již úspěšně prováděnou inscenaci této opery, jež byla představena v Edinburghu. Zde ovšem tato inscenace nevyzněla a neslavila úspěch.²⁹

1965 – Opera *Agnes Bernauerin* (1895, Carl Orff) z pera Carla Orffa – Staatsoper, Stuttgart (NSR). Dirigent Ferdinand Leitner, výtvarník tentokrát Zbyněk Kolář.

1965 -Opera *Julietta* – Staatstheater Hannover (NSR). Dirigent George Albrecht, výtvarník Josef Svoboda.

1966- Opera *Hoffmanovy povídky* – Staatstheater Wiesbaden (NSR). Dirigent Heinz Wallberg, výtvarník Josef Svoboda. Kašlík ve všech svých inscenacích *Hoffmanových povídek* udržoval stejný princip, horizontálně

²⁷ *Tamtéž*, s. 79-80.

²⁸ *Tamtéž*, s. 82-83.

²⁹ Václav Kašlík. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987, s. 100.

přepůleného jeviště, v jehož středu byl vytvořen pokoj. V této inscenaci byl navíc tento pokoj zakryt projekčními plátny.³⁰

1966 - Opera *Albergo dei poveri* (1966, Flavio Testi) autora Flavia Testiho – Piccola Scala, Milano (Itálie). Dirigent Gianandrea Gavanezzi, výtvarník Josef Svoboda. Zde dostal Kašík příležitost režírovat svou druhou operu ve Scale poté, co mu nebylo umožněno režírovat Šostakovičovu výše zmíněnou *Lady Mcbeth mcenského újezdu* (Лэди Мэкбет Мцэнскаго ўэзда, 1932, Dmitrij Šostakovič). Jednalo se o operu inspirovanou hrou Na dně od Maxima Gorkého. Kašík využil zadní projekce, eidoforu, využil pro inscenaci kovové prvky, postele a další materiály, které by se daly nazvat „haraburdím“. V zadní projekci pak jel přímý přenos na náměstí Piazza del Duomo, a ten měl ve své uhlazenosti vytvářet kontrast s železným chaosem na jevišti.³¹

1966 - Opera *Carmen* – Staatstheater Hannover (NSR). Dirigent George Albrecht, výtvarník Walter Gondolf.

1966- Opera *Hry o Marii* (1934, Bohuslav Martinů) autora Bohuslava Martinů – Staatstheater Wiesbaden (NSR). Dirigent Heniz Wallberg, výtvarník Josef Svoboda.

1967- Opera *Prodaná nevěsta* – National theater Mannheim (NSR). Dirigent Wilfried Emmert, výtvarník, Josef Svoboda.

1967- Opera *Příhody Lišky Bystroušky* – Gärtnerplatz Theater, Mnichov (NSR). Dirigent Wolfgang Rennert, výtvarník Zbyněk Kolář.

1967- Opera *Káťa Kabanová* – Staatstheater Hannover (NSR). Dirigent Ernst Richter, výtvarník Walter Gondolf.

1968- Opera *Faust a Markétka* – Staatstheater Wiesbaden (NSR). Dirigent Heinz Wallberg, výtvarník Josef Svoboda.

1968 - Opera *Příhody Lišky Bystroušky* – Staatstheater Hannover (NSR). Dirigent Ernst Richter, výtvarník Walter Gondolf.

1969- Opera *Hoffmanovy Povídky* – Deutsche oper (Západní Berlín). Dirigent Heinrich Hollreiser, výtvarník Josef Svoboda.

1969 - Opera *Vojáci* (Die Soldaten, 1960, Bernd Alois Zimmermann) autora Bernda Aloise Zimmermanna – Staatsoper Mnichov (NSR). Dirigent Michael Gielen, výtvarník Josef Svoboda.

1969 - Opera *Ohnivý Anděl* (Огненный ангел, 1923, Sergej Prokofjev) autora Sergeje Prokofjeva – Frankfurt nad Mohanem (NSR). Dirigent Christoph von Dohnányi, výtvarník Josef Svoboda.

1969 - Opera *Pelléas a Mélisanda* – Covent Garden, Londýn (Velká Británie). Dirigent Pierre Boulez, výtvarník Josef Svoboda.

1970- Opera *Rusalka* – Gärtnerplatz Theater, Mnichov (NSR). Dirigent Wolfgang Rennert, výtvarník Josef Svoboda.

³⁰ *Tamtěž*, s. 101.

³¹ *Tamtěž*, s. 83.

1970- Opera *Faust a Markétka* – Staatstheater Hannover (NSR). Dirigent George Albrecht, výtvarník Walter Gondolf.

1970 - Opera *Hoffmanovy Povídky* – Frankfurt nad Mohanem (NSR). Dirigent Christoph von Dohnányi, výtvarník Josef Svoboda.

1970 - Opera *Don Carlos* autora Giuseppe Verdiho – Frankfurt nad Mohanem (NSR). Dirigent Gábor Ötvös, výtvarník Josef Svoboda.

1971- Opera *Idomeneo* (Idomeneo, re di Creta, 1780, W. A. Mozart) – Staatsoper, Vídeň (Rakousko). Dirigent Jaroslav Krombholc, výtvarník Josef Svoboda.

1971- Opera *Lancelot* (Lanzelot, 1969, Paul Dessau) autora Paula Dessaua – Staatsoper Mnichov (NSR). Dirigent Gustav Janovski, výtvarník Josef Svoboda.

1971- Opera *Piková dáma* – Staatstheater Hannover (NSR). Dirigent Václav Kašlík, výtvarník Walter Gondolf.

1971- Opera *Evžen Oněgin* – Frankfurt nad Mohanem (NSR). Dirigent Gábor Ötvös, výtvarník Josef Svoboda.

1971- Opera *Mojžíš a Áron* (Moses und Aron, 1932, Arnold Schönberg) autora Arnold Schönberga – Frankfurt nad Mohanem (NSR). Dirigent Christoph von Dohnányi, výtvarník Hans Grübler.

1972- Opera *Nabucco* (1842, Giuseppe Verdi) – Covent Garden, Londýn (Velká Británie). Dirigent Colin Davis, výtvarník Josef Svoboda.

1972- Opera *Turandot* (1924, Giacomo Puccini) autora Giacomina Pucciniho – Frankfurt nad Mohanem (NSR). Dirigent Gábor Ötvös, výtvarník Hans Grübler.

1972- Opera *Boris Godunov* – Staatstheater Hannover (NSR). Dirigent George Albrecht výtvarník Walter Gondolf.

1973- Opera *Samson a Dalila* (Samson et Dalila, 1877, Camille Saint-Saëns) autora Camille Saint-Saëns – Teatro alla Scala, Milano (Itálie). Dirigent George Pretre, výtvarník Nicola Benois. Třetí inscenace Kašlíka v Itálii, na kterou nevzpomíná rád. Hlavním problémem pro něj prý byl velký generační rozdíl mezi ním a výtvarníkem Benoisem, který se touto inscenací se Scalou loučil, kdežto Kašlík měl tvořit jakýsi omlazující prvek. Tyto dva pohledy spolu příliš nekorespondovaly. Kašlík chtěl operu aktualizovat do moderní doby a pokusit se o jakýsi průřez historie židovského národa. Kašlíkem žádaný koncentrační tábor však Benois záhy změnil ve Filištínské město. Při zkouškách této opery zemřel jeden ze statistů. Obecně celou operu zastíral organizační chaos.³²

1973 - Opera *Trubadúr* autora Giuseppe Verdiho – Staatsoper, Hannover (NSR). Dirigent George Albrecht, výtvarník Walter Gondolf.

³² Václav Kašlík. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987, s. 84.

1973 - Opera *Tannhäuser* (*Tannhäuser* und der Sängerkrieg auf Wartburg, 1845, Richard Wagner) autora Richarda Wagnera – Covent Garden Londýn (Velká Británie). Dirigent Colin Davis, výtvarník Josef Svoboda.

1973- Opera *Piková dáma* – Královská opera, Stockholm (Švédsko). Dirigent Václav Kašlík, výtvarník Walter Gondolf.

1974- Opera *Síla osudu* (*La forza del destino*, 1861, Giuseppe Verdi) autora Giuseppe Verdiho – Staatsoper, Mnichov (NSR). Dirigent Eliahu Inbal, výtvarník Symenon Karafylis.

1974- Opera *Prodaná nevěsta* – Staatsoper Hannover (NSR). Dirigent George Albrecht, výtvarník Walter Gondolf.

1975- Opera *Káťa Kabanová* – Grandtheater Ženeva (Švýcarsko). Dirigent Jaroslav Krombholc, výtvarník Josef Svoboda.

1976 - Opera *La Fanciulla del West* (1910, Giacomo Puccini) autora Giacoma Pucciniho – Grandtheater Geneva (Švýcarsko). Dirigent Giuseppe Patané, výtvarník Zbyněk Kolář.

1976 - Opera *Boris Godunov* – Arena di Verona, Verona (Itálie). Dirigent Eliahu Inbal, výtvarník George Wakhevič. Kašlík zde nechává vytvořit scénu pokrytou obrovskými závějemi umělého sněhu, v kopolích staveb se musí střídát složité projekce a na scéně se pohyboval třistačlenný sbor a k tomu ještě pět set statistů.³³

1976 - Opera *Manon Lescaut* (1893, Giacomo Puccini) autora Giacoma Pucciniho – Gärtnerplatz Theater, Mnichov (NSR). Dirigent Helmut Imig, výtvarník Zbyněk Kolář.

1976 - Opera *Fidelio* (1814, Ludwig van Beethoven) autora Ludwiga van Beethovena – Reggio Emilia, Parma, Modena (Itálie). Dirigent Jan Hus Tichý, výtvarník Květoslav Bubeník. Opera byla prováděna v italštině, Kašlík při jejím provedení plně využil úchvatných možností akustiky divadla. Pokusil se jí pojmout jako „[...] symfonii s dějem“³⁴, orchestr byl umístěn na scéně za mřížemi, orchestráři bylo naopak scénicky využito pro příchody sboru, lezoucí vzhůru na scénu. Próza byla čtena z reproduktoru vypravěčem a pěvci dirigenta sledovali přes monitory.³⁵

1977- Opera *Ariadna na Naxu* autora Richarda Strausse – Festivalové představení Ottawa (Kanada). Dirigent Mario Bernardi, výtvarník Josef Svoboda.

1977- Opera *Carmen* – Grandtheater Geneva (Švýcarsko). Dirigent James Lockhart, výtvarník Zbyněk Kolář.

1977- Opera *Faust a Markétka* – Staatsoper, Unter den Linden, Berlín (NDR). Dirigent Hans Friedmann, výtvarník Josef Svoboda.

³³ *Tamtéž*, s. 91-92.

³⁴ *Tamtéž*, s. 87.

³⁵ *Tamtéž*.

1977- Opera *Rusalka* – Staatstheater, Karlsruhe (NSR). Dirigent Hans Friedmann, výtvarník Josef Svoboda.

1978- Opera *Macbeth* – Staatstheater, Karlsruhe (NSR). Dirigent Hans Prick, výtvarník Heniz Balthes.

1978- Opera *Jakobín* (1888, Antonín Dvořák) – Opernhaus Curych (Švýcarsko). Dirigent Ferdinand Leitner, výtvarník Zbyněk Kolář.

1978- Opera *Hoffmanovy povídky* – Stadttheater St. Gallen (Švýcarsko). Dirigent Kurt Brass, výtvarník Zbyněk Kolář.

1978- Opera *Faust a Markétka* – Staatstheater, Kassel (NSR). Dirigent Kurt Mahlke, výtvarník Walter Perdacher.

1979- Opera *Příhody lišky Bystroušky* – Staatstheater Kassel (NSR). Dirigent James Lockhart, výtvarník Walter Perdacher.

1979- Opera *Pelléas a Mélisanda* – Teatro, Buenos Aires (Argentina). Dirigent Serge Baudo, výtvarník Vladimír Nývlt.

1979- Opera *Piková dáma* – Festivalové představení Ottawa (Kanada). Dirigent Paul Decker, výtvarník Josef Svoboda.

1979- Opera *Nabucco* – Stadttheater St.Gallen (Švýcarsko). Dirigent Kurt Brass, výtvarník Zbyněk Kolář.

1979- Opera *Andrea Chenier* – Staatstheater, Karlsruhe (NSR). Dirigent George Kardos, výtvarník Heinz Balthes.

1979- Opera *Věc Makropulos* – Staatsoper Hannover (NSR). Dirigent George Albrecht, výtvarník Josef Svoboda.

1980- Opera *Evžen Oněgin* – Stadttheater, Kassel (NSR). Dirigent Kurt Brass, výtvarník Zbyněk Kolář.

1980- Opera *Káťa Kabanová* – Stadttheater, Kassel (NSR). Dirigent James Lockhart, výtvarník Walter Peracher.

1980- Opery *Oidipus Rex a Mavra* (1922-1927, Igor Stravinský) autora Igora Stravinského – San Carlo, Lisabon (Portugalsko). Dirigent Amadeo Malbo, výtvarník Dieter Hartmann.

1981- Opera *Boris Godunov* – Stadttheater St. Gallen (Švýcarsko). Dirigent Hans Petterson, výtvarník Zbyněk Kolář. Kašlík ve své knize na straně 94 přiznává, že se mu nikdy nelíbila žádná inscenace opery *Boris Godunov*, ani jeho vlastní, ani nikoho jiného. Pouze tuto označuje za výjimku. Využil zde projekčních možností s převodem opery do historických faktů Ruska v návaznosti na operu. Domnívá se, že tato opera je nejvhodnější pro filmové a televizní inscenování a vyjadřuje svou lítost nad faktem, že tuto operu filmově neinscenoval Sergej Ejzenštejn.³⁶

³⁶ Václav Kašlík. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987, s. 94.

1981- Opera *Idomeneo* autora Wolfgang Amadeus Mozart – Festivalové představení, Ottawa (Kanada). Dirigent Mario Bernardi, výtvarník Josef Svoboda.

1982- Opera *Piková dáma* – Operahouse Houston (USA). Dirigent Paul Decker, výtvarník Josef Svoboda.

1982- Opera *Othelo* (1886, Giuseppe Verdi) autora Giuseppe Verdiho – Stadttheater St.Gallen (Švýcarsko). Dirigent Samuel Friedmann, výtvarník Zbyněk Kolář.

1983- Opera *Macbeth* – L´Opera, Montreal (Kanada). Dirigent Carl St. Kellog, výtvarník Josef Svoboda.

1983- Opera *Rigoletto* autora Giuseppe Verdiho – Staatstheater Cádiz (NSR). Dirigent Jean Francois Monnard, výtvarník Maria Villareal.

1984- Opera *Nabucco* – Vlámská opera, Gent, Antverpy (Belgie). Dirigent Erich Fleischmann, výtvarník Dré Darden.

1985- Opera *Salome* (1905, Richard Strauss) autora Richarda Strausse – L´Opera, Montreal (Kanada). Dirigent Paul Decker, výtvarník Josef Svoboda.

Jak je vidno, seznam Kašlíkovy tvorby na naší první scéně, v zahraničí i ve filmu je obrovský. Je to skutečně úctyhodný přehled uměleckých aktivit, krásné hudby a obrovského množství fantazie přenesené na jeviště či na obrazovky. Čtenář někdy až přemýšlí, jak je vůbec možné tolik činnosti najednou zvládnout. Kašlík kvůli tomu neměl nikdy čas, kolikrát ani premiéry neviděl, jak musel ujíždět zase dále za dalšími pracovními povinnostmi.

Při vytváření této práce jsem se teoreticky opíral hlavně o Kašlíkovu knihu *Jak jsem dělal operu*. Je velmi zvláštní, že v knize se o opeře Krakatit, kterou jsem se díky své zkušenosti na jevišti Národního divadla a zároveň svému silnému vztahu k nadčasovému dílu Karla Čapka rozhodl vést jako hlavní detailní část této práce, téměř vůbec nezmiňuje. Dalším tématem, které Kašlík naprosto v knize vynechal, je i jeho rodina a osobní život. Jediné, co zde tedy zmiňuje je jeho dětství a rodinné vztahy před jeho odchodem do Prahy. Poté se k rodině vrací vlastně jen v souvislosti s uměleckou spoluprací například s bratrem Milošem Kašlíkem, který Václavu Kašlíkovi radil při realizaci folkloristických filmů v problematice lidových tanců. Ve své knize dále zmiňuje pouze svou svatbu, v době válečných hrůz Heydrichiády, dále píše, že spolu se svou ženou Růženu měli velmi rychle za sebou tři syny, Jiřího, Pavla a Ivana, poté dodává, že „[...] předbíhá“³⁷, avšak v další části knihy se ke svým dětem ani osobnímu životu již nevrací. Z obrazové přílohy však můžeme vidět, že se synem Pavlem spolupracoval jako s kostýmním výtvarníkem a Ivan Kašlík se stal hudebním skladatelem.

Na závěr části práce o této velké osobnosti české opery si dovoluji připsat jeho citát z knihy *Jak jsem dělal operu*.

„Pouhé senzace šokování a vnější módnost jsem nikdy nepěstoval, i když mám fantazie víc než dost abych „atrakce“ dodával „na běžícím pásu“. Snad

³⁷ *Tamtéž*, s. 18.

je to mé hvězdné znamení Vah, které u mě vyrovnává citovou a rozumovou stránku i v osobním styku. Ovšem to vyrovnání není u mě cesta pohodlná. Je plná vnitřních rozporů, mé vášně a divokou povahu musí krotit rozum, a to se mu vždy nepovedlo. Lidsky jsem si zvykl uplatňovat pouze jeden morální zákon – neublížovat druhému. To ovšem v našem oboru není tak snadné. Téměř denně musí režisér rozhodovat o obsazení, kritizovat, kárat – a tím již určitě někomu působí bolest. Což jsem nechtěl. V podstatě jsem se snažil celý život druhým předávat prostřednictvím umění i životem radost. Je pochopitelné, že se mi to úplně nepodařilo, hlavně v soukromém životě, ale alespoň jsem omezil možnost třecí plochy.³⁸

³⁸ Václav Kašík. *Jak jsem dělal operu*. Praha: PANTON, 1987, s. 49-50.

2. Krakatit – opera, kniha, film a osobní vzpomínky na inscenaci v Národním divadle

2.1. Kašlík – Vávra – Čapek

Kašlíkův *Krakatit*, podobně jako Vávřův film, ze kterého Kašlík vycházel, je od Čapkova *Krakatitu* poměrně vzdálený. Obecně je tento román poněkud špatně chápán a vnímán ve stínu jiných Čapkových děl jako například *Továrna na absolutno* (1922, Karel Čapek), kterou bychom měli od *Krakatitu* jasně odlišovat. *Krakatit* je mnohem více zaměřen na duši a nitro jednotlivce, má samozřejmě přesah na lidstvo a na vědu a vynálezy a další pro Čapka typické prvky. Ale je také více o přirovnání nitra a emoci lidské bytosti jako jednotlivce na příkladu Světa. Navíc je to oproti jiným Čapkovým dílům román velice erotický. Pro mě samotného je Čapkův *Krakatit* dílo, v němž autor pracuje a formuje myšlenky založené na hledání pravé lásky, lidské vášně, pýchy a zkoumání sebe samého. Je tak mnohem více osobní, než například *Bílá Nemoc* (1937, Karel Čapek) nebo *Matka* (1938, Karel Čapek), kde je přechod k politice a aktuálním problémům předválečné doby zcela patrný, anebo právě ona poněkud podobná *Továrna na absolutno*. Ačkoliv, je nutno uznat, že pro filmaře je tento román skutečným oříškem a je velmi těžko rozlousknutelný. Já jsem nikdy nebyl schopen se s Vávřovým „rozlousknutím“ tohoto pomyslného oříšku ztotožnit. Z filmařského hlediska jde jistě o výborně natočený film s fascinujícími hereckými výkony, avšak pokusím se míru porovnání původního díla, a z něj vycházejícího filmu, a hlavně opery posuzovat vědeckou optikou a nepustit do něj příliš mnoha vlastních názorů. Přesto budu na velmi tenké hraně, jelikož Vávra samozřejmě jakožto autor filmu měl uměleckou licenci pro vlastní adaptaci díla. V této práci ale zároveň chci podtrhnout to, že celá řada původních významů a poselství, které Karel Čapek do svého *Krakatitu* napsal, bylo v ideologicky zbarveném filmu naprosto vymazáno a bohužel Kašlík poté pracoval právě s tímto amputovaným, vykleštěným a pozměněným dílem i pro svou operu. Je smutné, že velká řada lidí zná Čapkův *Krakatit* právě a jen z Vávřova černobílého filmu. Lidé knihu mnohdy nečetli a o opeře ani nikdy neslyšeli, proto možná by mohlo takovéto srovnání být alespoň trochu přínosné. Je-li však jedinec čtoucí tyto řádky názoru, že Vávra posunul Čapkovo dílo blíže jeho duši, pak patrně nebude se všemi mými úvahami v této práci plně souhlasit, jelikož pro mě v *Krakatitu* špionážní prostředí, vyhlazovací válka, třídní boj a další prvky nejsou a myslím si, že tu došlo k velkému nedorozumění. Je naprosto patrné, že film je poplatný době, ve které vznikl. Poválečné ideály by v jisté míře *Krakatitu* mohly i slušet, kdyby však nebyly zjednodušeny ideologickým pohledem.

Začneme tedy napřed tím, že pro Vávru muselo být velmi těžké se vypořádat s vedením dějové linky, jelikož v *Krakatitu* není patrné, co je realita a co sen, co vzpomínka a zda realita je vůbec realitou, zda vše není jen sen, představa vize. Jde tedy o velmi těžko zpracovatelné téma. Vávra tak ohraničil celý děj Nemocniční scénou, tedy vytvořil jakýsi rámeček, kdy začínáme v nemocnici a do nemocnice se opět vracíme. Na tuto myšlenku možná přišel Vávra přímo v románu, jelikož v *Krakatitu* skutečně dochází k situaci, kdy Ing. Prokop

padá z koně a poté ho operuje napřed vojenský lékař a potom ještě specialista, po uzdravení se mu děje celé dlouhé dobrodružství v Balttinu a s Princeznou. Poté ho skolí další horečka a těžká nemoc. Když se probouzí v péči stejného vojenského lékaře, má na chvíli pocit, že celý děj byl jen jeho snem a že se opět nachází po pádu z koně. Tato idea asi Vávru přenesla k myšlence vypořádat se s mnoha vrstvami děje, snů a představ zkrátka tím, že děj orámuje lékařem a sestrou pečující o neznámého raněného. Kašík ve své opeře tento rámeček převzal, ale vnímání ještě více zkomplikoval posunutím scén v jiném pořadí, k čemuž se dostaneme v další části práce a podrobném popisu posloupnosti scén. Vávra i Kašík tak přeloží dění opery a filmu do myšlenek nalezeného neznámého muže na nemocničním lůžku. V tomto směru nám může vytanout na mysl jiné Čapkovo dílo *Povětroň* (1934, Karel Čapek), kde je také na nemocničním lůžku neznámý letec a dle vyprávění jednoho ze tří odhadovatelů jeho osudu, tedy jasnovidce, se jedná o chemika, kterému byly odcizeny sloučeniny. Zde Čapek možná po pěti letech odkazuje na svůj *Krakatit*, a to pro Vávru mohlo být inspirací. Film navíc končí pohledem na tabulku, kde však není napsáno, kdo je pacient, jelikož je neznámý a nás může při pohledu na otazník napadnout spíše jiná otázka, kterou si chci v průběhu této práce položit. Zda se pod tímto otazníkem, více než kde jinde skrývá osobnost autora románu, avšak samozřejmě, že tento otazník může být i ukázkou, že hrdina může být jakýkoliv člověk na Světě. Vzhledem k tomu, že ale i Vávra musel vidět silné autobiografické zašifrované prvky v *Krakatitu*, může tato tabulka s otazníkem odkazovat nejen na otázku lidstva, ale právě i na to, kdo je vlastně hlavní hrdina *Krakatitu*. Bohužel to by byla jediná stopa po tomto pohledu na postavu Ing. Prokopa, kterou by Vávra zachoval. Vávruv film navíc začíná textem oznamujícím, že děj se odehrává v horečnatých snech, tedy hned v úvodu nám celou rovinu děje pošle do intencí blouznivých představ a ústředním tématem těchto snů jsou ideje populární v poválečných létech a nastupující komunistické ideologie.

Opera i film tedy začíná napřed seznámením diváka/posluchače s tím, že byl nalezen jakýsi muž, který má popálené ruce a doktor tak odhaduje, že by to mohl být chemik. Nemá žádnou legitimaci a nikdo neví, kdo to je. Poté se přesouváme do jeho mysli. Ve filmu vidíme inženýra Prokopa potácejícího se po nábřeží u železničního mostu, kde se setkává s inženýrem Tomešem. V tomto místě začíná i Čapkův román. Setkáváme se tedy s postavou inženýra Tomeše, zvláštní osobou, kterou jsem měl tu čest v Národním divadle zpívat a hrát. Je to nesmírně důležitá postava, a v ději románu je nám postupně poměrně barvitě popsána Tomešova minulost, povaha, životní styl, soukromá korespondence, pracovní činnost a celá řada dalších věcí. Na této postavě je ovšem zvláštní, že ji víceméně nikdy kromě úplného začátku už nevidíme ani neslyšíme, ale hlavní hrdina Ing. Prokop Ing. Tomeše celou dobu opery vlastně hledá. Chce od něj zjistit jméno Neznámé dívky, což je zase ale jen jiný symbol pronásledující Ing. Prokopa, a to trvalé hledání idealizované a neobjevené lásky. Tomeš je viník katastrofy, je ovládaný svými touhami, je to nezodpovědný, zkažený a zadlužený floutek, který zneužívá lidi ve svém okolí. Jsem moc šťastný, že jsem tuto postavu mohl ztvárnit, jelikož Čapek stvořil postavu, která je vlastně strašně hluboká i na základě minima času na jevišti, před kamerou či v knize. Vzhledem k velice citlivě vedené režii Alce Nellis v inscenaci, v níž jsem hrál, jsem se tak uměl ztotožnit s postavou Ing.

Tomeše, najít si v sobě tuto postavu a projít si jejím vývojem vlastně velmi silně. Dokonce se domnívám, že i já mám v sobě Ing. Tomeše, je tam někde skrytý v mém podvědomí a člověk se musí snažit, aby zůstal kdesi vevnitř a nepustil ho ven, neboť je to oběť vlastní vášně, člověk ovládaný jen svými pudy. Celý jeho život je jeden velký výbuch, ale náhle využije situace, aby změnil celý svůj osud podlou krádeží myšlenky Ing. Prokopovi. Vávra nám opět, sebral jednu z rovin, která se zde nabízela a v závěru filmu vytvořil záběr na pracujícího Ing. Tomeše v laboratoři, což je ovšem proti Čapkově předloze, kde Tomeše již nikdy, než na začátku nevidíme. Stejně tak Kašík potenciál Tomeše skutečně příliš nevyužil, popis jeho bytu, životního stylu a další informace byly vynechány stejně jako ve filmu, tedy omezil se pouze na informaci v klavírním výtahu, že na zdi jsou obrazy nahých dívek, stejně jako tomu je ve filmu. Zpívá skutečně jen na začátku a poté se o něm už jen zkratkovitě hovoří, či spíše Ing. Prokop se vyptává ostatních postav, kde Tomeš je. Alice Nellis velmi pěkně vytvořila alespoň některé aspekty jeho postavy. To, že je Tomeš „na ženské“ a že je to flamendr, je z Vávrova filmu poměrně vyškrtáno, a i u Kašíka je to vlastně skryto v náznacích. Můžeme to tedy spíše odhadovat z toho, že ho například Prokop oslovuje „holomek“, ale už se ho neptá jako například v románu „Ty jsi kujón, Tomeši, pořád máš holky?“, a poté se ho ptá: „[...] flámuješ?“³⁹.

V další části románu se Prokop dostane do Tomešova bytu ještě jednou již zdráv po návratu z Týnice. Obydlí popisuje víceméně jako jakési sídlo neesti plné perských koberců, toaletního stolku jako pro subretu, koupelny jako pro prostitutku, a hlavně zmiňuje obrázky nahotinek na zdech. Právě ony obrázky nahých dívek jsou to jediné, co z původního Tomeše přežilo do Vávrova filmu i do Kašíkovy filmové podoby opery, a i do scénických poznámek. Těmito obrazy jsou pokryté celé stěny. Je to poměrně málo, Alice Nellis tak v inscenaci v Národním divadle v roce 2017 přidává dvě dívky, které Tomeše celou jeho nedlouhou dobu na jevišti následují. Vzhledem k nepřirozeně rychlému přechodu mezi setkáním na ulici a okamžitého přesunu do Tomešova bytu by bylo opravdu téměř nemožné vytvářet scénu Tomešova bytu scénicky náročně, s nábytkem vyjmenovaným v románu a obrazy. V románu do tohoto bytu veze Tomeš Prokopa drožkou, ale Kašík se držel Vávrova filmu, kde také Prokop na nábřeží omdlí a po stříhu se ihned probouzí v bytě plném obrázků nahých žen. Alice Nellis tak vytvořila přechod jen pádem velkého bílého plátna, které působí dojmem stěny. Dvě dívky, které se o Prokopa starají, zatímco mu Tomeš dává aspirin a uklidňuje ho, se začnou vzájemně vysvlékat a líbat. Tím Alice Nellis nahradila nahotinky na zdi. V této jediné velice odvážné scéně, kdy poté Tomeš líbá a hladí tělo obou dívek, přičemž vede dialog se svým kolegou, bylo vystiženo to, co bylo třeba říct o Ing. Tomešovi, ale již se to nevešlo ani do filmu ani do opery.

Tedy vraťme se k onomu setkání těchto dvou inženýrů. Prokop se potácí, zmožen horečkou a Tomeš ho oslovuje, Prokop ho ve své otupělosti nepoznává. Tomeš mu připomíná, že spolu chodili do školy. Prokop hovoří o hrůzné výbušnině, kterou vynalezl a která mu samovolně explodovala na stole, přestože v izolované nádobě nevybuchla. Poté horečkou zmožený Prokop omdlévá a Tomeš ho přesune do již zmíněného bytu, zde se

³⁹ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 11.

dozvídáme, že Tomeš má finanční problémy a že doufá v pomoc otce, který je lékařem v Týnici. Je tu i naznačeno, že pomýšlí na sebevraždu. Následně Prokop usne. Zběsilé sny Prokopovy jsou těžko přenosné na jeviště či na filmové plátno. Ve filmu i v opeře se objevuje jen jeden z jeho snů, který je důležitý pro další pokračování děje, tedy sen o vysokoškolském kolokviu. Přesto je v původním románu snů více. Ten první má odkazovat na Prokopovu pýchu. Plně chápu vypuštění těchto snů ve filmu a v opeře. Neposouvají děj a pro adaptaci filmu by tak byly zdržující, zároveň by první sen Vávrovi boural ideologicky budovanou postavu Prokopa jakožto člověka z lidu, bez větších chyb, který všechny nabídky k výrobě výbušnin odmítá a není nikterak pyšný. Ve snu je však vidět jiná povaha Prokopa. Ve svém snu se Prokop v kanceláři továren setkává s Pliniem, člověkem konzervativního typu, kterému Prokop vypráví o svých obrovských schopnostech chemika a o tom, co vše dokázal. Vypráví o práci průkopníka jaderné fyziky Ernesta Rutherforda. Tu ovšem Prokop označuje za „[...] páračku se zářením“⁴⁰ a francouzsky doporučuje dělat jeho výbušninu ve velkém, tedy en masse, a říká, že by mohl rozštípat celý svět. Plinius nechápe proč by o to měl mít zájem a Prokop se domnívá, že je to zajímavé z vědeckého hlediska. Poté Pliniovi říká celou řadu chemických termínů, které jsou ve skutečnosti hatmatilkou a nic neznamenají, jako ostatně většina chemických termínů v tomto románu. Poměrně přesně tu Čapek popisuje budoucnost vývoje využití atomu k výrobě bomby, až na to, že nakonec to nebude chemické odvětví, nýbrž fyzikální, které přivede tuto zbraň na svět. Celý tento sen s Pliniem je odkazem na dvě scény ke konci díla, a to při setkání Prokopa se Stařečkem, tedy Bohem a předtím ještě s D´Hémonem, kdy je tu zmíněná jeho pýcha, kterou v sobě nese. Celkově tak tento sen posouvá i Faustovskou zápletku románu, kdy ke konci děje D´Hémon vlastně nabízí Prokopovi, aby realizoval téměř vše, co tu ve svém snu na začátku vypráví Pliniovi. Někdy dokonce používá i stejná slova, jen zdůrazňuje mrtvé a vyjadřuje se o zbytečnosti milionů životů. Přesto však ho Prokop v románu nikterak heroicky neodmítá jako ve filmové i operní podobě. Tento sen v porovnání s vyzněním ve filmu a opeře opět jen může ukazovat na špatné pochopení celého románu, který není ani tak o ideálech a boji proti válce či zabíjení, ale spíše o lidských povahách, vlastnostech a slabostech. Obecně je dobré si dopředu říct, že román *Krakatit* není ukázkou boje dobra proti zlu, ukazuje vrstvy lidské povahy. Ten, kdo rád dělí svět na kladné a záporné lidi a nechápe, že takto tomu v reálném světě ani být nemůže, ten si v *Krakatitu* na svém nepřijde a asi se mu tak bude mnohem více líbit ve světě Vávrova filmu.

Dalším horečnatým Prokopovým snem je zmatený sen plný zkreslené reality a pádů, který spíše vykresluje chaotickou mysl člověka v horečce. Je pronásledován, prchá, svět se mu zploštuje a zase zvětšuje, poté je svědkem snahy o vraždu jeho rodičů, ale nemůže jim nikterak pomoci. Je to klaustrofobní, surrealistický sen, vykreslující čtenáři až děsivou úzkost horečnatého stavu, jako by pak přímo cítil chvění a hrůznou bolest nemocného člověka. Teprve poté přichází sen o kolokviu. Alespoň Kašík ve svém operním filmu přidává ještě jednu vidinu, kromě kolokvia, totiž než se objeví tvář profesora Walda, v Prokopově mysli se zračí sen o tančící baletce.

⁴⁰ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 15.

Poté se tedy zjevuje profesor a vyptává se Prokopa na výbušniny, horečkou zmožený Prokop odpovídá na jeho fiktivní dotazy a vyzradí tak Tomešovi formuli na výrobu Krakatitu, nikoliv však přesný postup. Tomeš ji tak vyslechne a zapíše. Z těchto Prokopových snů se dozvídáme o Prokopově nitru, právě o té niternosti, která je pro *Krakatit* tolik typická. Vidíme tu člověka výbušného typu, vášnivého, ctižádostivého a pyšného. Později se nám ještě více představuje přesně v tomto duchu. Není to zidealizovaný muž z lidu, který nechce válku. Je to podobně jako Ing. Tomeš člověk zmítaný svou vášní, avšak v jasném napojení na své třaskaviny, kterými žije a které jsou stále v něm. Pro něj je celý Svět obrovskou výbušninou. Prokop chodí po světě s utrhanými prsty a stále sní o krásných výbuších. Tyto emoce a vnitřní pocity však v opeře i filmu jsou znázorněny asi jen tím, že Prokop tvrdí, že vlastně i život je třaskavina, ale v kontextu to vyzní, že spíše naráží na křehkost lidského života a přesah do neklidné a vášnivé mysli je smazán.

Poté se Prokop setkává s neznámou dívkou. Zde je nutné se zastavit. V románu, opeře i filmu máme tři veledůležité ženské postavy, Neznámou dívku, Ančí a Princeznu Wille. Karel Čapek psal román *Krakatit* v období pro něj velmi náročném, kdy v jeho životě hrály důležitou roli dvě ženy, Olga Scheinpflugová a Věra Hrůzová. Právě inscenace v Národním divadle v roce 2017 chtěla podtrhnout náznaky Čapkova osobního milostného života zašifrovaného do *Krakatitu*. To, že je Věra Hrůzová ve skutečnosti princeznou Wille, je víceméně přijímáno jako fakt. Seznam podobností je velice dlouhý, ale rád bych se o něm zmínil, až se budu podrobněji zabývat částí románu odehrávající se v Balttinu. Stejně tak bych se rád vracel k jistým skrytým vzkazům o Olze Scheinpflugové, také v průběhu děje. Je však nutné si říct některé historické skutečnosti o vztahu našeho literárního velikána k těmto dvěma ženám. Do Olgy Scheinpflugové se Karel Čapek zamiloval v roce 1920. Této herečce a dceři spisovatele a Čapkova kolegy Karla Scheinpfluga bylo tehdy 17 let. Seznámili se v létě před Švandovým divadlem na Smíchově. Zajímavé je, že nedaleko odsud Pod Hybšmankou v románu Prokop vynalezne *Krakatit*. Jejich vztah nebyl rodinou ani jednoho z nich podporován, nejvíce prý proti vztahu s Olgou brojila matka Karla Čapka, folkloristka Božena Čapková. Přesto mezi Čapkem a Olgou vznikl něžný a jemný vztah. Olga ztratila matku již v osmi letech, dívka a její dva sourozenci vyrůstali sami s otcem. Byla o třináct let mladší než Čapek, který k ní cítil silný ochranný pud. Přesto však jeho vztah k matce byl velmi silný i v návaznosti na jeho špatný zdravotní stav, který trval již od dětství. Dlouhodobě žili jen jako partneři, vzali se teprve po matčině smrti, dokonce se nepřesně říká, že na počátku dvacátých let Čapkova matka dohnala Olgu k interrupci poté, co otěhotněla při společném zájezdu s Čapkem do Špindlerova mlýna. Korespondence ovšem dokazuje, že se k tomuto kroku rozhodla sama, a to proti výslovné vůli Čapka. Ať tak či onak, jejich vztah byl matkou silně kritizován. Matka se prý nechala slyšet, že její syn by si mohl vzít koho chce, jen ne herečku nebo cikánku. Důležité je ovšem také to, že Olga měla po celou dobu jejich vztahu kolem sebe ctitele a točili se kolem ní muži slavných jmen. To, k čemu se tedy chci dostat je, že bych rád po celou dobu svého sledování a stopování detailů *Krakatitu*, ať už románu či filmového nebo operního zpracování, sledoval i tuto rovinu. Máme tu tedy Neznámou dívku a poté, co Prokop přijede do Týnice, i Ančí. Neznámou dívku vlastně celou dobu

hledá, vrací se k ní, Ančí naopak ochraňuje a hlídá. Ančí je mladá, zemřela jí matka v nízkém věku. Povahové rysy Olgy jsou zde více než zjevné. Stejně tak na konci románu vidí Prokop v nejroztržitějším momentu své mysli, kdy na něj působí obrovská negace D´Hemona, Neznámou dívku, kterou si celou dobrou románu idealizuje jako jakousi andělskou postavu, jako ženu úplně jinou. Vidí jí jako ženu, která je obklopena jinými muži. Jeho sen o čisté a dokonalé ženě se mu mění, ale zároveň vždy vrací. V návaznosti na to je třeba říct, že některé nevěry, kterých se Olga dopouští, jsou Čapkovi známý. Nemyslím si tedy, že by Olga Scheinpflugová byla tak jasně a přesně určitelná v románu *Krakatit* jako Věra Hružová, která je tu v podobě princezny Wille popisována velmi přesně, ale myslím si, že v hledání ideálu a štěstí je tu v postavách Ančí i Neznáme dívky celá řada aspektů odkazující právě na ni.

Tedy Neznámá dívka s obličejem přikrytým závojem, symbolem cudnosti a záhady, přichází do bytu Ing. Tomeše a prosí Ing. Prokopa o doručení zásilky Tomešovi. Tato scéna je ve všech třech dílech poměrně podobná a nezměněná. V románu je možná Prokop více zmatenější, ale poetika závoje oroseného slzičkami je vystižena hezky i v ostatních provedeních. Ještě před odjezdem do Týnice se Prokopovi zdají další sny, které opět známe jen z románu, například jsou zde první náznaky erotiky. Téměř ihned vidí onu Neznámou dívku se závojem v zeleninové zahradě, je to jakási kombinace ochranné touhy a zároveň žárlivého pocitu, jelikož Prokop se tu bojí, že by surreálné oživé hlávky zelí mohly dívku zhanobit. I pokračování snu je skutečným zvláštním obrazem, kdy Prokopovi těhotná děvečka z Hybšmanky podává mokry hrab a naduřelé dítě na křivických nožkách, které se mu necudně nabízí a další výjevy, které je velmi těžké analyzovat, jasně ukazují, že *Krakatit* prostě není románem psaným v reportážním stylu a vyprávějším o vědě a technice. Poté se Prokop vydává na nádraží, tato scéna je také jen v románu, kde je ještě popisována cesta vlakem. Opět ho provázejí děsivé představy, lidé ve vlaku se mění, a Prokop se neustále obává o obálku, která je pro něj neobyčejně důležitá, jelikož právě dodání oné obálky Tomešovi, a tím splnění slibu dívce v závoji, ho žene z místa na místo po celou dobu románu. Když přijíždí v horečce na nádraží, potkává pošťáka. Mimochodem na toto místo se Kašíkova opera přesune hned po úvodní scéně s lékařem a ošetřovatelkou čili tato scéna je v opeře vlastně prvním momentem a událostí s Ing. Tomešem, scény v Praze jsou teprve druhé v pořadí. K tomu se dostaneme v postupném řešení scén v opeře. Prokop tedy v tuto chvíli má jet s Pošťákem z nádraží do Týnice. Velmi zvláštní je, že jak ve filmu, tak i v opeře Pošťák tvrdí, že na kozlíku už není místo, a přitom je tam sám. V románu jasně říká, že je tam další pasažér a Pošťák pro Prokopa musí připravit improvizované sedátko. Scéna v románu rozhodně není tak zvláštně horečnatá a uvádějící nás do děje jako v opeře a filmu. Zde Čapek spíše popisuje koně, jeho plynatost a odpadávající stolicí. Poté Prokop přichází k Tomešovým a štěká na něj pejsek Honzík. Mimochodem, pejska stejné rasy i stejného jména v téže době Čapek skutečně choval, v opeře ani ve filmu není. Naproti tomu Alice Nellis ho alespoň v drobném náznaku v Národním divadle využila. Prokop se hroutí a padá do mdlob. Úplně je také v adaptacích vynechána pasáž, kdy se Prokop poprvé probudí a mluví na Ančí latinsky, konkrétně cituje část z Homérova eposu *Odyseja*, a to tu, kdy Odysseus spatří Nausiku. Jak těžko by se asi slučoval Ing. Prokop, který během pobytu

v Týnici cituje latinské texty a později vyjmenovává hvězdy v latině i angličtině, s Vávrovým Ing. Prokopem. Tedy, celá tato kratičká kapitola VII je ve filmu i opeře vynechána, přitom zde poprvé vidíme Ančí a je zde zdůrazněna její krása a myslím si, že je zde i jasně naznačeno, že vnímat Ančí jen jako vesnickou holku, by nebylo ideální, je to metafora štěstí, idyly, nezkaženosti, čistoty a klidu venkova, ale v románu není tolik uplakaná a prostá jako v opeře a filmu. Je vidět, že má mnohem větší přesah, popisuje se tu i jak hraje s Prokopem kulečník, je tu i drobný prvek pobožnosti či prosté náboženské víry, kdy jsou Prokop s Ančí u kapličky. Zkrátka, musíme na Ančí nahlížet složitěji než jen jako na prosté děvče. Naopak kapitola VIII je ve filmu i v opeře citovaná téměř doslovně. Hezky se tu ukazuje rázovitá povaha Dr. Tomeše, který je přísný na své pacienty, ale přesto dobrosrdečný a hodný. Působí až otcovským dojmem, což je opět další moment, nad nímž bychom se měli zamyslet, jelikož Týnice vytváří i obraz idyly dětství, a to možná i Čapkova, tedy syna lékaře. Doktor Prokopovi vysvětlí jeho diagnózu. Až úsměvné pro mě bylo slyšet ve filmu téměř slovo od slova přepsané slova Ančí, akorát z nich byla vypuštěna pasáž o koníčkovi Fritzovi, který venku řičel. Koníčka Fritze Vávra v roce 1948 raději odsunul, tedy minimálně z Ančina vyprávění.

Dále je tu vykreslována Ančí se všemi aspekty oné idyly, kterou má Týnice představovat, tedy i s mateřskými pudry a v kulisách krásné přírody plné zvířat. Postupně sledujeme Prokopovu fascinaci Ančí, která pak náhle jako bouře přijde do popisu snu, ve kterém je vášeň tak eroticky silná, že člověka tento styl u Čapka až zarazí. Jsou tu i obrazy, které si člověk dovede představit z Čapkových vzpomínek na domov, pacienti v čekárně a další popisy života v doktorské rodině. Mimo to jsou tu krátce popsány i další postavy. Je popisována například posluhovačka, je tu Adjunkt, který miluje Ančí a další osobnosti, ředitel ze dvora a kočí Josef. Všechny ty postavy tak nějak dokonale zapadají do rázu popisu oné vesnické idyly, kterou zde cítíme i v reáliích doby. Připomíná nám zkrátka a dobře i jiné popisy z jiných knih a filmů, s přesahem třeba až do Hrabalovské idyly *Postřižiny* (1974, Bohumil Hrabal) či jiných románů z venkova začátku 20. století, včetně těch Čapkových. Ve filmu i v opeře je silně politicky znásilněna postava Dr. Tomeše. Mluví o světě, je materialista, ale jeho názory jsou běžnými názory tak nějak středně učeného člověka své doby, tedy v jeho vesnici asi chytřejšího a vzdělanějšího než ostatní, bez nějakého hlubšího přesahu k rovině abstraktní či duševní. Je to prostě praktický člověk, kterého fascinuje vysvětlitelné materiální a racionální uchopení věcí. Prokopa obdivuje, protože mu často dokáže vysvětlit fakta, ve kterých se on sám vyzná jen teoreticky, tedy například vědeckotechnické vymoženosti. Mimoto rád řeší původ lidstva. O politice se nevyjadřuje, i když se dozvídáme, že o ní rád čte. Jediný, kdo tedy prý Prokopa politikou otravuje, je jakýsi civilní geometr z Týnice, ale nevíme, jaké jsou jeho názory. O jiné politice tu zmínka není a rozhodně Dr. Tomeš nepovídá nic o tom, že by věřil v sílu tzv. „pracujícího lidu“. Dr. Tomeš ideolog je tak pouhým „Vávrovským konstruktem“. Čapek doktorovy názory popisuje jako „[...] Büchnerovsky naivní“⁴¹, tedy poukazuje na spojitost názoru Dr. Tomeše s jiným lékařem, spisovatelem a revolucionářem Georgem

⁴¹ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 52.

Büchnerem (1813-1837). Tento fakt tedy mohl ve Vávrovi vytvořit pocit, že je tento konstrukt v pořádku. Pravdou je a mělo by to být všeobecně známé, že v *Krakatitu* od Karla Čapka žádné doktorovo vyprávění o víře v pracující lid není.

Děj se v románu dále vyvíjí, Prokop se zotavuje, a poté dojde k výbuchu v doktorově laboratoři. Zde je velmi živě popsán i moment, jak si Prokop ustřeluje další kus prstu. Obecně na jeho zničené ruce, konkrétně na jeho chybějící prsty, je kladen velký důraz, je to zkrátka symbol. Můžeme si pod tím asi představit, že do vášně nám nejmilejší, se vrháme stále znovu a znovu ať nás to stojí kolik chce bolesti a utrpení. První velký erotický sen se Prokopovi zdá hned v návaznosti na výbuch v doktorově laboratoři. Myslím, že to není náhodou. Zdá se mu o chemické sloučenině AnCi. Zajímavé je, že Ančí se mu ve snu posmívá. Poté popisuje velice drsnou erotickou scénu ve svém snu, kdy ji kouše do rtů a po cárech z ní servává šaty a pod dlaněmi cítí její mladé maso.⁴² Pak však Ančí zmizí a on tahá jen dlouhé hadříky. Tento moment přenesla na jeviště Alice Nellis, která u scény na venkově, kde dojde k prvnímu skutečnému, a nejen snovému políbení Prokopa a Ančí, vytvořila scénu, kde jsou obrovské kusy prádla, které Ančí s Prokopem tahají a větší a člověk má pocit, že celá scéna se v těch dlouhých plátnech téměř ztrácí.

Pracuje se tu i s Prokopovou nezkušeností. Během děje se však vyvíjí, zde působí ale ještě téměř panicky, jak nenápadně, až voyersky, sleduje převlékající se Ančí přes okno, neví, kdy za ní jít a kdy ne. Prošvihává příležitosti, je dlouho nasmělý. Zkrátka je úplně odlišný než ten ostrílený Prokop později v Balttinu, který pak dělá chyby již na základě citové výbušnosti a impulsivnosti než nezkušenosti. V první erotické scéně je realita v úplném kontrastu Prokopova drsně vášnivého snu. Přitažlivost mezi Ančí a Prokopem se postupně vyvíjí a jejich počáteční pouhé dotyky pak přejdou v různé škádlení a končí zcela nasmělým polibkem. Ančí chce znát především Prokopovu minulost. Toto téma ji přímo fascinuje. Zajímavým ukazatelem Prokopovy nasmělosti je i skutečnost, že Ančí plakala, protože Prokop otevřené dveře do jejího pokoje minul a nepochopil její výzvu. V popisu intimních scén v Týništi čtenář pozoruje dva nezkušené lidi na zahradě, nacházející své pevně semknuté rty. Prokop chvatně líbá studený nos a když se do úst snaží dobýt, Ančí prchá a on jí běží utěšit a na závěr jí pouze vdechne polibek. Tento popis milostné scény je pak v obrovském kontrastu s divokou dravou vášní v Balttinu k Princezně, i frivolních polibků a až otrávené, zkažené vášně v závěru románu v teple kožešiny na zadním sedadle vozu s Neznámou dívkou. Toto krásné, sladké a něžné sblížení s Ančí končí tím, že se Prokop odebere do rohu zahrady, kam není vidět z Ančina okna a kde Prokop „[...] vypadá jako by se modlil, ale není to modlitba, je to jen nejkrásnější noc života“⁴³.

Tímto vlastně končí idyla Týniště. Když Prokop ráno balí natrhané lekníny, v opeře je zaměnili za růže, pro Ančí do novinového papíru, nachází inzerát podepsaný jakýmsi Carsonem a na jeho základě si vybaví svou vynalezenou výbušninu Krakatit. Náhle ví, co je Krakatit, avšak zvláštní je, že nechce jet

⁴² Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 58.

⁴³ *Tamtéž*, s. 75.

hledat tajemného Carsona, ale mladého Tomeše. Vzpomene si na obálku od Neznámé dívky, a to ho žene pryč z Týnice. Ve filmu odjíždí bez rozloučení, v opeře taktéž. Zde je v opeře velká instrumentální mezihra, kdy se Prokopovi vracejí jeho vzpomínky. Ve filmovém provedení opery *Krakatit* v režii autora však zjevně z časových důvodů nebylo tuto scénu možné provést, proto je zde škrť téměř humorný. Po vášnivé scéně zkrátka Prokop otevře noviny a téměř ihned utíká ke své laboratoři. Ve filmu je zde jistý drobný přechod a zvláštní přidaná scéna s Neznámou dívkou v zrcadle. Každopádně v knize Prokop neodjíždí bez rozloučení. Mluví s doktorem i s Ančí, doktora rozhněvá už tím, že hovoří o jeho synovi Ing. Tomešovi, ale Prokopova touha vědět, kdo je Neznámá dívka, je tak obrovská, že řekne Ančí, která nechce, aby odcházel, že „[...] by raději zemřel, než nejel“⁴⁴. Přesvědčuje ji, že se vrátí, ale sám tomu už v tu chvíli nevěří.

Při Prokopově cestě do Prahy vlakem v románu zjišťujeme, že Neznámá dívka není milenkou Ing. Tomeše, jak si Prokop myslí a jak si může myslet člověk celou dobu ve filmu i v opeře, ale je to sestra Tomšovy někdejší milenky, která se pokouší zachránit svou sestru, která Tomešovi dala mnoho peněz. Chce, aby se její sestra vyhnula hanbě. Z toho je patrné, že sestra pro Tomeše peníze získala zjevně jakýmkoliv způsobem. Prokop se dojíká nad tím, že kromě peněz z banky jsou tu naházené penízky po korunkách, tak jak je Neznámá dívka sháněla, kde to jen šlo. Na Neznámou dívku myslí Prokop celou cestu vlakem, idealizuje si ji, téměř ji zbožňuje a přisuzuje jí ty nejjemnější a nejčistší vlastnosti. Chce Tomeše ztrestat a zároveň pociťuje neskonalou radost nad faktem, že Neznámá dívka nebyla Tomešovou milenkou. Z toho se Prokop utvrzuje, že ona je, jak říká: „[...] anděl nejčistší a nejdokonalejší“⁴⁵. Poté, co dorazí do Prahy, Prokop velmi složitě hledá Tomešův byt. Nakonec se ho dopátrá, ale Tomeše nenalézá. Pak právě přichází již zmíněný popis Tomešova „šmajchlkabinetu“. Ukazuje se, že Tomeš je nejen holkař, záletník a pijan, ale i spekulant a podvodník se starožitnostmi, auty a podobně. Navíc jeho byt je plný perských koberců, a ty, jen tak mimochodem, ve velkém sbíral právě Karel Čapek. Vzhledem ke všem těm dluhopisům a nebezpečným listům se Prokop bojí, aby tyto úřední důkazy neohrozily Dr. Tomeše a Ančí v Týnici. Prokop proto většinu dokumentů hanebného syna a bratra v kamnech spálí.

Carsona, tohoto neznámého a tajemného člověka Prokop vůbec hledat prozatím nechce. Dokud nezjistí, že vůbec neví, jak najít Tomeše, ale ví, že ho vypátrat musí, a to nejen proto, aby našel Neznámou dívku, ale i ze strachu co by mohl Tomeš s *Krakatitem* napáchat. Poté se Prokop odebírá do své laboratoře, tedy do neobyčejně důležitého prostoru. Tuto svou dřevěnou boudu, z níž utekl po výbuchu vysypaného *Krakatitu*, dále Prokop v obměnách nachází během děje románu. Ke konci jako tajemnou stanici anarchistů, odkud se vysílají vlny aktivující *Krakatit*. Také bouda, kde ho úplně na konci uspává dědeček, Bůh, nese silné prvky jeho staré laboratoře.

Další zajímavou změnou, která by se mohla jevit jako drobnost, ale není, je ta, že Carson ve filmu i v opeře po Prokopovi střílí. V románu je to naopak.

⁴⁴ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 82.

⁴⁵ *Tamtéž*, s. 85.

Carson je tu naopak ten, kdo přichází do boudy až jako druhý. Vůbec na Prokopa nečeká a nestřílí po něm. Později Carson Prokopovi říká, že v jeho laboratoři hlídkoval a že kdyby tam Prokop tehdy vlezl, byl by ho mohl omylem zabít. Každopádně, Carson je popisován jako srdečný člověk, zábavný a veselý. V průběhu celého děje si ho Prokop nesmírně oblíbí. To, že z něj udělal Vávra tvrdého kapitalistu s hloupým humorem a vlastně zápornou postavu, vystupující jako „amerikánský floutek“, je také nepřesně uchopená interpretace tohoto člověka. Vzhledem ke svému businessu je Carson poněkud hrubý a cynický, ale přesto si dosud udržel humor a nadhled. Čapek ho popisuje jako roztomile potrhleho člověka, se kterým se poté například Prokop honí po zahradě a jinak vyvádí. Kolem Carsona je mnoho tajemství, víme jen, že skutečně pochází z malého Dánska. Tento fakt, a tedy to, že je z malé zemičky, je vlastně v celém kontextu poměrně důležité. Ale jinými informacemi, včetně jména Carson, si nemůžeme být jisti. Je zkušený, umí hodně jazyků, je to přesně ten typ člověka, ze kterého potřebovala v roce 1948 poválečná propaganda udělat zaprodance. Je to světoběžník, člověk, který si ví rady, nemá patriotické cítění ani k rodnému Dánsku, ani k Balttinu, kde pracuje. Není příliš konzervativní, ale chápe symboly, tradice a osoby, kterým slouží a váží si jich. Ačkoliv v soukromí se jim umí i posmívat. Politika ho vůbec nezajímá, říká: „[...] já jsem Dán a kašlu na politiku“⁴⁶. Dovedu pochopit, že tehdejší poválečný svět musela dráždit skutečnost, že pro Carsona i mrtví byli vlastně hlavně čísla, jelikož při práci ve zbrojním průmyslu zhrubnul a přijal fakt, že k této práci mrtví patří. Jde prostě o to, že Carsona máme vnímat jako mezinárodního militaristu, kapitalistu, avšak bylo by lepší se na něj dívat optikou předválečnou a nikoliv poválečnou. Během hovoru v laboratoři Carson vysvětlí Prokopovi, že Tomeš do Balttinu, tedy zahraniční muniční továrny, přivezl ukradený Krakatit. Popíše mu existenci tajemné stanice, jejímž působením vybuchuje Krakatit v pravidelných intervalech. Zároveň od Prokopa Carson vyžaduje, aby Balttinu Krakatit prodal. V tomto dialogu cítíme, jak některé Čapkovy výrazy nechtěně hrály do karet budoucí poválečné propagandě. Například výrazy typu „[...] budete big man“⁴⁷, či jiné německé, anglické i francouzské výrazy, které se v tomto dialogu používají. Co už ovšem propagandisté neřeknou je, že hovořit cizojazyčně bylo běžným zvykem intelektuálů otevřeného světa 20. a 30. let. Jen tak mimochodem, sám Karel Čapek žádal Olgu Scheinpflugovou o ruku v anglickém jazyce. Bohužel, tyto výrazy se daly jasně zkomolit a přetvořit na ukázky „západáckého kapitalismu a dekadence“. Můžeme ještě být rádi, že Prokop, kterému ve Vávrově filmu vzali jazyky učenců, tedy latinu i francouzštinu, kterou Čapek v románu hojně používá, nakonec nemusí mluvit rusky. Na tento faktor mezinárodnosti Carsona ukazuje i to, že Carson si myslí, že by Krakatit měl patřit všem státům, že by měla vzniknout mezinárodní komise pro Krakatit, kdy by se národy dohadovaly, co a jak dál s tímto děsivým vynálezem, tak, aby nebyl zneužitelný. Vlastně by se dalo i říct, že starý svět Balttinu a Carson se Krakatitu spíše bojí a chtějí před ním chránit, jejich zájem o něj je až druhotný.

⁴⁶ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 113.

⁴⁷ *Tamtéž*

Každopádně Dán Carson a jeho kolega z Irska vyrazí s Prokopem na divoký večírek, kde se Prokop opije do němoty. Probouzí se na hotelu po divoké oslavě a stydí se za svůj výstup. V žádném případě Prokopa nikdo neunáší! Pro celý Vávruv film je příznačné to, že se odmítá smířit s Prokopovou dobrovolností. Kromě pozdějšího drobného omezení pohybu, které ovšem postupně působí až komicky a přesně ukazuje to, že nejde o realitu, ale spíše o podvědomí jedince, Prokop téměř veškeré své činy dělá na základě vlastní vůle. Snad to jediné, co ho pohání, je obálka od Neznámé dívky. Rozhodně ho nikdo nestrká do aut či letadel a nikdo ho neunáší, takže tímto únosem do Balttinu opět Vávra silně předělal celý význam děje Čapkova díla. Na druhé straně, se alespoň vyhnul pro mě velmi složité části, kterou umím jen těžko rozklíčovat, tedy situace „dvou Carsonů“. U Prokopa v hotelu se rázem objevují hned dva Carsonové, kdy oba tvrdí, že jsou Carson a vzájemně se obviňují z toho, že ten druhý lže. Opět bych se vůbec nedivil, kdyby v tomto hotelu spolu nestáli Ing. Prokop, Ing. Carson a Sir Carson, ale že jde pouze o ztělesnění tří různých aspektů duše jediného člověka, autora románu. Tento zvláštní moment, kdy se Prokop snaží uzamknout své návštěvníky v hotelovém pokoji a oni mu pak mizí koupelnovým okénkem, je pro mě velmi náročný na rozšířování. Další možnost, jak by se dala situace se dvěma Carsony vysvětlit, je možnost jakéhosi rozcestí osudu. Kterou cestou se má Prokop dát? Jelikož první Carson se specializuje na výbušniny a druhý Carson je zástupce Marconi's Wireless company. Prokop tedy měl možnost vybrat si, komu by svou práci mohl prodat. Nakonec odmítl oba Carsony. Prokopova povaha ale stejně byla spíše výbušná a ne telegrafická. Když ho na konci románu bere D'Hemon do tajemné stanice, vypadá to tam stejně jako v Prokopově laboratoři, jen tam jsou místo chemických pomůcek telegrafické stroje. D'Hémon tvrdí: „[...] náš telegrafista je podivín“⁴⁸. Prokop říká, že v telegrafech se nevyzná. Je možné, že celý Prokopův život je tak nějak na rozhraní výbuchů a vln a zde mohl provést jasný výběr a vybral si to, že chtěl oba muže zavřít a nechat vyslyšet policií.

Tak tedy, nakonec to byl první Prokop, kdo chtěl uvěznit Carsona, a ne Carson Prokopa, přestože Carson, respektive oba Carsonové, lišácky prchají.

Po epizodě se dvěma Carsony se Prokop rozhodne, že musí hledat Neznámou dívku. Nikdo ho nepronásleduje, neunáší, ani neomezuje na pohybu, je naprosto volný a dělá to, co dělají bláznivě zamilovaní lidé, nepřemýšlí. Vymýšlí potrhle teorie, jako například najmout si detektiva, a přitom ani neví, jak popsat, koho hledá. Snaží se dívku náhodou potkat, a proto stále chodí v soustředných sektorech, a snaží se vypočítat pravděpodobnost toho, že ji potká. Snaží se zjistit v bance, zda tam nějaká dívka nevybírala peníze. Neví však přesně v jaké bance ani v jakou dobu. Neví totiž, jak dlouho byl v Týnici, ani kdy tam přijel, a proto do Týnice píše. Ančí mu odpoví tajně a otec, tedy tatí, jak Ančí oslovuje Dr. Tomeše, se o tom nesmí dozvědět. To, že Ančí pomáhá vlastně vypátrat Neznámou dívku a zároveň vidíme, že kontakt s Prokopem před otcem Ančí tají, a pomáhá mu bez vědomí otce, si můžeme přeložit jako jinotaj a náznak tajné lásky v Čapkově životě. Neznámá dívka a Ančí jsou jednou a tou samou osobou, láskou a vášní autora.

⁴⁸ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 301.

Přes všechny pokusy nalézt Neznámou dívku se to Prokopovi nedaří, a proto se rozhodne, že pojedou do Balttinu, aby našel Tomeše a dal mu obálku. Ale hlavně, aby mu Jirka Tomeš řekl, kdo je neznámá dívka. Tedy Prokop zcela dobrovolně, a tedy bez jakéhokoliv únosu odjíždí do Balttinu.

Vávrův filmový Balttin je natolik plný imperialistů germánského typu, že pro ústřední téma Čapková románu, tedy lásku a vášeň, zůstává jen velmi málo prostoru. Objevují se tu imperialističtí militarističtí vládci Balttinu, kteří mají připomínat germánské produkty třetí říše, obchodníci s jedinou tendencí zisku z válečné zkázy, a také degenerovaní staří aristokraté. Naopak, zdrojem inspirace pro tuto část byl pro Čapka jeho pobyt na zámku v Chýších u Žlutic, kde působil jako domácí učitel syna hraběte Vladimíra Laženského, mladého Prokopa Lažanského. Na svůj pobyt sice nevzpomínal v tom nejpozitivnějším smyslu, jelikož jeho pracovní povinnosti ho odváděly od činností, které chtěl dělat sám, tedy od literární tvorby. Přesto se jednalo o idylické místo plné krásných zážitků, a i místní služebnictvo popsal Čapek víceméně dosti živě ve svém díle. Balttin tedy může být kombinací celé řady míst, které poznal Karel Čapek a Chýše mohou být dominantní v inspiraci pro tuto část knihy. Rozhodně se však nemělo jednat o sídlo degenerovaných zaprodanců imperialismu tak, jak Balttin vykreslil Vávra. Jen ještě doplním, že Kašík ve filmovém zpracování své opery z roku 1961 posunul Vávrovo cítění Balttinu jako germánského místa zaprodanců plného německého militarismu, uniforem pruského typu do ještě horšího momentu. Zde se totiž ukazují nejen germánské motivy, ale z nějakého důvodu se tu i točí vedle sebe obrazy Franze Josefa I a Erwina Rommela, a do toho zde pobíhají vojáci v evidentních napodobeninách uniforem americké armády. Tato snaha o vystavení Balttinu jako sídla všeho zla, které se i aktualizuje podle toho, kdo je zrovna aktuální největší nepřítel, je pro člověka znalého Čapkovy románu víceméně naprosto nepochopitelná. Prokop přijíždí do Balttinu, a to zcela dobrovolně. Je zde poměrně silná vojenská posádka a hned první lidé, se kterými přijde do kontaktu, jsou vojáci. V knize však není nijak určeno, že by to byli Němci či Rakušané. Vzhledem k tomu, že většina míst, která jsou v románu jmenována, jsou reálná a existující, je prostě Balttin jakési nereálné vymyšlené místo, jistě inspirované Chýšemi u Žlutic. U názvu Balttin jsem silně přemýšlel nad typickou čapkovskou hrou se slovy. Celý začátek svého díla psal Čapek v Trenčanských Teplicích. Jeho korespondence z tohoto slovenského lázeňského města s Olgou i Věrou, měla na podobu Krakatitu obrovský vliv. Přepis Lázně Trenčanské Teplice do němčiny je Bad Trentschin-Teplitz. Nejsem literárním vědcem, a nemohu pro toto tvrzení najít podklady erudovaných znalců Čapkovy díla, avšak názvy Balttin a Bad Trentschin-Teplitz mi zvukově, i vizuálně, připadají podobné. Je třeba říct, že této mé teorii odpovídá i to, že si v těchto lázních Čapek skutečně trochu připadal jako vězeň, léčil se zde s bechtěrevovou chorobou. Mimo účasti na povinných procedurách při léčbě se fascinoval nádhernou přírodou a okolím.

Prokop se dostane do objektu, je zde srdečně přivítán, popisuje nesmírnou krásu a idyličnost prostor ve spojení s krásnou přírodou. Carson mu ukazuje stromy a okolí, architektonicky krásný zámek a kavalírský pokoj ve stylu anglického empíru, ve kterém je ubytován. Není divu, že ve Vávrově filmu není vyobrazen sluha Paul, který je po celou dobu pobytu Prokopovým oddaným služebníkem a přesně ukazuje jednu z věcí, které komunistický

režim totálně pošlapal, a to že služebnictvo nebylo pouze vykořisťovanými jedinci feudální společnosti, ale velmi často byli spokojeni se svou službou, a nechtěli být své role zproštěni a žili v radostném pocitu, že mohou plnit správně své povinnosti. Později se dozvídáme, že Paul byl skutečně šťastný, že se o Prokopa může starat, a to proto, že už vzhledem ke svému pokročilému věku nezvládal účastnit obsluhování u knížecí tabule. A tak byl moc rád, že je alespoň užitečný coby komorník. Když je pak později Prokop nemocný, jsou zde Paulovy pocity popsány následujícím způsobem: „Pan Paul byl na vrcholu blaženství, nyní byl nepostradatelný od noci do noci a mohl sloužiti každým dechem a každým krůčkem svých šouravých nohou“⁴⁹. Poté, poprvé, právě z kavalírského pokoje spatří Prokop Princeznu Wille. Ještě neví, kdo to je, vidí jen grošovaného koně, kterého čistí podkoní a vedle něj stojí jakási hubená dívka.

Nyní se musím na chvíli opět zastavit u další ženy důležité pro *Krakatit* i pro Karla Čapka. V roce 1920, tedy ve stejném roce, kdy Karel Čapek v létě poznává Olgu Scheinpflugovou, se na podzim v literárním salónu Anny Lauermannové na Jungmanově náměstí číslo 3 poznává s Věrou Hrůzovou z Domažlic. Tehdy jí bylo 19 let a studovala pražskou obchodní akademii. Její otec byl významným zvěrolékařem, který choval psy a koně. Hrůzová byla dobrou jezdkyňou a koně pro ni byli nesmírně důležití. Dovolím si citovat příklad evidentně velmi jasně ukazující spojitosti Věry Hrůzové a Princezny Wille. V programu opery *Krakatit* v Národním divadle z roku 2017 šéfdramaturg Ondřej Hučín uvedl úryvek z dopisu Karla Čapka Věře Hrůzové „Chtěl bych Vás vidět, amazonko, na Vašem valachu“⁵⁰. V *Krakatitu* pak Karel Čapek píše: „Ze zámeckých schodů sleduje jejich běh hnědá amazonka“⁵¹. Další popis princezny Wilhelmini Adelhaidi Maud je například, že má „[...] brizanci a zpupnost amazonského tvora“ a že by Prokop chtěl „[...] vidět, jak by ta černá nadutá holka explodovala“⁵². Dozvídáme se, že má „[...] oči jako kmín“⁵³. Čapek je tak pod vlivem opojení obou žen, přestože je zjevné, že s Věrou je to velmi jiné než Olgou. Olgou oslovuje „holčičko“⁵⁴ a jejich vztah je alespoň v počátcích velmi něžný, vztah s Věrou je jiný i kvůli odlišnosti jejich povahy. V dopisech Věře Hrůzové kromě vášně a touhy zároveň zmiňuje touhu po volnosti. Právě volnost není jeho románovému hrdinovi Prokopovi dopřávána v Balttinu tak, jak by chtěl, a to nejen v možnosti odejít. Je to hlavně ve vztahu k Princezně, opět tedy vidíme, že nejsme na poli špionážního prostředí, ale jinotajů myslí spisovatele. Jeden z největších důkazů toho, že skutečně Princezna je Věrou, je i to, že v dopisech Čapek neříká „mám Vás rád“ ale naznačuje, píše: „mám...mám...“⁵⁵. Naprosto stejnou formu komunikace volí v Balttinu Prokop a Princezna, který si toto říkají, když se bojí, že budou uslyšeni a tím bude vyražena jejich tajná láska. Ondřej Hučín ve své práci o opeře *Krakatit* je stejného názoru a také velmi

⁴⁹ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 165.

⁵⁰ Ondřej Hučín. *Václav Kašlík Krakatit*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2017, s. 33.

⁵¹ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 134.

⁵² *Tamtéž*, s. 166.

⁵³ *Tamtéž*, s. 167.

⁵⁴ Karel Čapek. *Listy Olze*. Praha: nakladatelství Československý spisovatel, 1971.

⁵⁵ Karel Čapek. *Věře Hrůzové: dopisy ze zásuvky*. Praha: nakladatelství Melantrich, 1980.

trefně píše, že se nedá říct, že by všechny prvky Věry patřily jen Princezně a všechny prvky Ančí jenom Olze, celá řada spojitostí z korespondence se dá najít u obou a do obou se také promítá Neznámá dívka. Z dopisů oběma ženám i popisu téměř všech scén s erotickým podtextem můžeme naprosto jasně usoudit, že Karel Čapek byl naprosto fascinován ženským jazykem a tím nemyslím pouze mluvní jazyk. Po poměrně vášnivém korespondenčním vztahu ke krásné, sportovně založené Věře se Čapek dozvídá, že se Věra bude vdávat za brněnského těžaře Josefa Skoupila. Téměř ve stejnou dobu zjišťuje, že ho Olga na dovolené podvedla. Mezi těmito obrovskými výbuchy vášně, lásky a zklamání vzniká tento extrémně niterný a výbušný román. Tento obraz duše, převedený na stříbrné plátno jako film o válce a politice, se právě zde dopustil největší nepřesnosti, a to portrétem princezny Wille, smyslné, krásné koňačky a vášnivé hnědé holky. V tomto případě není možné jen nesouhlasit, ale vyloženě jen nechápavě vrtět hlavou. Princezna Wille je ve Vávrově filmu pojata jako mocichtivá, zlá, arogantní osoba, germánský produkt, plný agrese a touhy ovládat a opanovat. Její nelidskost dosahuje takové míry, že se dokonce nakonec mění v sochu, či voskovou figurínu, jelikož nemá žádných emocí. Vávra dokonce upravuje některé věty a ruší celé důležité pasáže, takže například již zmíněné: „máš...mám?“⁵⁶, je naprosto zrušeno a místo něj je tu až do nepřírozena opakováno princeznino slovo: „nesmíš“⁵⁷. I Čapkova princezna používá toto slovo, ale v situacích, kdy sama není schopna se od Prokopa odtrhnout a toto: „nesmíš“ patří jí i jemu. Vávra z tohoto vášnivého momentu udělal jakýsi rozkaz pro psa, podřízeného povýšené germánské majitelce. Z Čapkovy Princezny Wille/Věry tak nevidíme naprosté nic. Ideologie tak vyplenila idylické místo Balttinu, které by mělo být vnímáno spíše jako vězení vlastní vášně, a dále také znásilnila postavu krásné Wille. Wille však asi nepochopí nikdo, kdo nikdy nepoznal typ takové dívky. Wille se bojí Prokopovi ukazovat, když si připadá, že jí to nesluší, má obavy a nevěří si, trvá nám nějakou dobu, než se dostaneme pod její obrannou slupku, díky níž si drží okolní svět dál od sebe. Je naprosto ignorován fakt, že její volnomyšlenkářství a touha mít to, po čem ve své lásce touží, jde přímo proti tomu, jak byla vychována a co představuje v rámci svého postavení. Nezvládá svou úlohu tak, jako ji nezvládají tajné milenky, upadává do touhy přestat se ovládat a přiznat všechny své city, nebýt pouze tajnou milenkou, ale plně a veřejně přiznanou. Chce jen Prokopa a nikoho jiného. Má však i své nedostatky, stejně jako její rodina. Uvědomuje si náročnou povinnost své funkce, krásu a sílu tradice na kterou navazuje. Touto tradicí je ona i celá její rodina natolik posedlá, že nevidí negativní věci, s ní spojené. Především se to týká celého původu rodu, tak jak to v románu sugestivně vylíčí vyslanec D´Hémon. Prokopovi jsou její silné vazby na tradici a rod směšné a nepochopitelné. Co by tato symbolika znamenala v porovnání k reálnému vztahu Čapka a Hrůzové nevím, ale myslím, že tohle zrovna je přesah někam jinam, tedy k zamyšlení se nad světem a přemýšlení o současné společnosti. To, že Prokop napřed řekne, že je Wille zlá, velmi rychle vyprchá do prázdna, Vávra se toho ovšem drží dále a tak, když pak v knize Wille říká: „Milý, nenechávej mě myslet, budu zase protivná.“⁵⁸, tak ve filmu

⁵⁶ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018.

⁵⁷ *Krakatit* [film]. Režie Otakar Vávra. Československo, 1948.

⁵⁸ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 197.

říká „zlá“⁵⁹, a to není ani synonymem tohoto slova. Zároveň je tu několikrát řečeno Carsonem, že „ta ženská má rasu“⁶⁰. To je opět bohužel další přihrávka na smeč pro ideologické zpracování z roku 1948, pro které je to slovo přímo odkazující na válečné události, tedy pojmy jako nadřazená rasa, čistá rasa a další. Rasa v tomto případě je podobná jako u koně, dcera zvěrolékaře a milovnice psů a koní má prostě v abstraktní rovině rasu a v rovině Krakatitu má princezna rasu, tedy původ, ušlechtilost. Opět další výraz, na který je třeba se dívat optikou začátku 20. let a optikou hledání autobiografických jinotajů. Velice zajímavé je také to, že u Vávry končí princeznin osud tím, že se mění v podivnou sochu. U Čapka je to ona sama, kdo Prokopa z Balttinu odveze autem. Žádný D´Hemon, nýbrž princezna, která pochopila, že ji i Prokopa vztah zničí, pokud neskončí. V bolesti, ale odhodlaně tak ukončí jejich vztah. Ani mu nepřiznala, že je nemocná a že se léčí, natolik je hrdá a nechce, aby ji někdo litoval, či se o ni již tak rozervaný a nemocný Prokop ještě strachoval či staral. Další fakta, která vyvrací Vávrovu necitlivou a krutou Wille je, že ještě před počátkem jejich vztahu jde tato hnědá holka hned dvakrát za Prokopem, aby se mu omluvila, že se k němu nechovala hezky. Dozvídáme se také, že má jizvu na těle, protože se rozhodla v dětství věnovat kus své vlastní kůže na transplantaci pro popálenou chůvu. Vávrova bezcitná socha nacistické germánské kořistnice bez špetky citu se rozpadá, jelikož nikdy neexistovala. Naštěstí u Kašíka tento prvek není tak silný. Drží se sice Vávrova libreto, ale jak v operním filmu, tak v klavírním výtahu získává postava princezny lidštější formu. Bohužel ani u Kašíka Princezna nedostává možnost odvést svého milého, ani se ukázat v tom světle, ve kterém bychom si ji měli představovat. Alespoň dostává například přepis Martiniho árie *Plaisir d´amour* (1784, Jean-Paul-Égide Martini) v Kašíkově úpravě. Díky tomu její postava má silnější emoční charakter a není zkrátka jen prvoplánovou mrchou. Jednoduše řečeno tato dívka Princezna/Věra si uměla prosadit svou vůli a byla silnou volnomyšlenkářskou osobností, odtud také Wille, německy vůle. Dovolím si ještě krátký citát slov Ondřeje Hučína: „V Prokopovi vyvolává Wille od počátku komplex méněcennosti, pocit nedostatečnosti, až trapnou snahu dokázat před ní svou mužnost a odvahu a budí v něm ovšem také živočišnou sexuální touhu. Zřejmě něco velmi podobného vyvolávala i Věra v Čapkovi: Chlapský odvážný tón, drsný humor a záplava erotických metafor i nepokrytých „výzev“ jsou v jeho dopisech přímo stylotvorné.“⁶¹

K Věře Hrůzové se ještě pojí moment, kdy Prokop sedí s Princeznou na palouku, kde je zároveň jakési podivné smetiště. Na toto místo si chodila od dětství princezna hrát, na hlavu si dávala plecháč jako korunu, přestože byla princeznou, a hrála si, že odtud jezdí na Zahur. „Víš, Zahur to bylo mé vymyšlené místo, Zahur, Zahur! Milý, je něco takového na světě? Pojd', ujedeme do Zahur! Najdi mi to, ty tolik znáš“⁶². Toto místo, kde je prostor jen pro lásku Prokopa a Princezny, toto kouzelné místo snů, které na úplném konci díla ukazuje dědeček, Bůh, Prokopovi v jeho pohybujiících se obrázcích,

⁵⁹ *Krakatit* [film]. Režie Otakar Vávra. Československo, 1948.

⁶⁰ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018.

⁶¹ Ondřej Hučín. *Václav Kašík Krakatit*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2017, s. 38.

⁶² Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 232.

tam Prokop vidí krásnou ženu v bílém, jak vede tančícího koně a za ní je Zahur, nejkrásnější zámek na světě s palmami a vší krásou. „Kde je Zahur“, šeptá Prokop...Dědeček pokrčil rameny. „Tam někde“, řekl nejistě „kde je nejkrásněji“⁶³. Co tedy je Zahur? Je to jen vymyšlené, nic neznamenající infantilní slovo odkazující na sny princezny Wille? Zde musím opět citovat z textu Ondřeje Hučina: „Teprve když v roce 1980 vydal Čapkolog Jiří Opelík dosud neznámé či tajemné Čapkovy dopisy, které mu rok předtím svěřila umírající Věra Skoupilová, rozená Hružová, a které objasňovaly, kdo ve skutečnosti stál modelem při vytváření románové princezny Wille, vyšlo kromě mnohého dalšího najevo, že Zahur, tajemné jméno pro „místo kde je to nejkrásnější“, není patrně ničím jiným než přesmyčkou lehce upraveného Věřina příjmení (Hruza-Zahur)“⁶⁴. Když si člověk setře slzy dojetí nejen z této představy hluboké nenaplněné lásky a pokusí se přestat dojímat i Čapkovsky dokonalými spojeními jako „tančící kůň“, opět jen nevěřičně vrtí hlavou nad princeznou Wille, kterou dal světu Vávra. Její Princezna je sice v podání Florence Marly krásná, ale je nám nyní naprosto cizí a vidíme, že to není ona. Nemá tančícího koně a nechcete s ní jet na Zahur, do zámku, kde je nejkrásněji, jelikož tato vize kruté, bezcitné osoby jen posloužila těm bořitelům snů o tančících koních a zámcích.

Další osobou, která byla velmi necitlivě upravená a zhanobena je Baron Rohn. Tato postava je v románu nazývána dobrým strýčkem Charlesem neboli Bon oncle Charles. Charles je popisován jako „[...] vzdělaný a jemný světoběžník“⁶⁵. Podle Čapka měl „[...] ptačí očka poety, kterýma přesmutně mrkal“⁶⁶. Tento strýc Princezny Wille chce pomoci Prokopovi uprchnout, ten to však odmítá, jelikož z Balttinu nechce odejít. Charlesova postava je ve filmu znázorněna jako bezcitný člověk s krutým pohledem, germánsky chladný představitel blížící se svým zevnějškem ke Karlu Hermannu Frankovi. Právě vymyšlenou scénou, kde jsou spolu Baron Rohn a Princezna Wille, a plánují, jak Prokopa donutit odevzdat Krakatit, nasadil Vávra korunu démonizaci a totálnímu přetvoření těchto dvou krásných postav Čapkova díla. Vymyslel a přidal totiž do filmu scénu, kdy baron Rohn a Princezna, tedy dva lidé, kteří Prokopa mají rádi a kteří nikterak netouží po vlastnictví Krakatitu, osnují společně spiknutí proti Prokopovi. Dohodnou se, že v rámci „vyšších cílů“ se má Princezna snažit o to, aby Prokopa svedla k tomu, že jí má vydat Krakatit. Tím se podařilo naprosto pohanit a zašlapat ideu lásky a vytvořit jen zlo a intriky.

Jako naprostá extáze vzrušení muselo být pro propagandisty to, že zoufalý a nešťastný Prokop skutečně řekne, že je synem krejčího a že nechce válku, ale to jsou asi tak dvě zrnka písku v poušti množství informací, které říká Princezně. Poté již filmaři natolik potřebovali ukázat proměnu Wille v sochu, že kromě scény, kdy princezna osvobozuje Prokopa, vynechali dokonce i scénu, kdy v obrovské vzájemné vášni nekonečné touhy a lásky Prokop vykřikuje, že jí dá Krakatit, ale Princezna jeho dar ho odmítne.

⁶³ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 320.

⁶⁴ Ondřej Hučín. *Václav Kašlík Krakatit*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2017, s. 39.

⁶⁵ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 169.

⁶⁶ *Tamtéž*, s. 229.

Vraťme se ovšem zpět. Balttin má rozhodně prvky německého, nebo z mého hlediska spíše rakouského, uvažování. Je tu krása starých časů v kontrastu změn nové doby. Carson považuje Knížete Hageny za hlavně reprezentativní postavu, ale i přes polohlasem řečené posměšky je k němu, i k celému Balttinu, loajální. Je tu Dr. Krafft, nepraktický idealista a snílek, který, jak píše Ondřej Hučín: „[...] může být Čapkovým ironickým autoportrétem v jeho někdejší výchovatelské roli“⁶⁷. Neboť Krafft je vychovatelem knížecího syna Egony. Je tu již zmíněný sluha Paul, ale i velice zajímavá postava Holze, který má hlídat Prokopa. Ve filmu je tato postava pojata až úsměvně. Je jako jakýsi drsný gestapák, hlídající, aby vězeň neutekl. V románu je Holz úplně jiný. Masíruje Prokopa po pádu z koně, chrání ho, později s ním provádí jeho úsměvnou Balttinskou revoluci, nezlobí se na něj ani když ho Prokop při prvním pokusu o útěk nejdříve napůl skalpuje a poté omráčí. Odmítá od něj i bolestné. Naopak Prokop se o Holze obává, protože ví, že tento jeho málomluvný stín má pět dětí a stará se o nemocnou sestru. Holz je prostě tvrdý jako dřevo, jeho jméno je opět další slovní hříčkou, kterou Čapek použil, protože Holz znamená německy právě dřevo. Je stále s Prokopem a velmi zvláštním způsobem ho ovlivňuje. Drží ho v pomyslném vězení vášně, když chce utéct, tak ho napřed musí Prokop inzultovat, naopak když se jedná o to, aby byl sám s princeznou, tak ho plně podporuje. Není náhodou, že úsměvnou Balttinskou revoluci spolu vedou Prokop, Holz a Krafft. Mám z toho pocit, jako kdyby v improvizované vzpouře ve vrátnici spolu sedělo Čapkovy alter ego pobytu v Chyších, tedy Krafft, jeho vnitřní alter ego, Prokop a Holz, tedy cosi zvláštního, co někdy Prokopa poslouchá a někdy ne. A co ho tak nějak vládí v jeho vášni tam a zpátky, prostě kus jeho samého. Pokud se vrátíme k tomu, že Čapek měl osobní zkušenosti s výchovou hraběcích dětí, pak je zajímavá scéna, kdy se Prokop dívá, jak Egon, syn Balttinského knížete Hageny, prochází boxerským tréninkem a dostává poměrně na frač. Teče mu krev z obličeje a jeho sestra a otec se tomu smějí. Prokop to komentuje slovy „[...] dobytek“⁶⁸, aniž by určil, koho tím myslí. Má to být hlas Prokopa nechápající zvyky a výchovu u jiné vrstvy, kterou nezná, jelikož z ní nepochází, anebo to může být hlas intelektuála a spisovatele pozorující dívku, sportovkyni, při sledování zábav, které pro ni jsou vzrušující a zábavné a pro něj jen mrzké, zbytečné a agresivní. Podobné výrazy mě napadají také při sledování zábav některých lidí, tedy různé formy bojových sportů a podobně. Zcela paradoxně stejným slovem, tedy „dobytek“ jsem počastoval při čtení románu *Krakatit* Prokopa, když při svém prvním pokusu o útěk rozbije kamenem hlavu psovi, v knize dánské doze. Při druhém útěku Krafft navrhuje přeřezat šlachy všem koňům. Až potom mi došlo, že to zjevně je další vnitřní niterní pocit. Věra Hružová chovala psy a koně, milovala je, a proto tyto útoky na oblíbená zvířata v momentě, kdy Prokop chce prchat z Balttinu, tedy z Čapkovy vykresleného otroctví vášně a lásky k milované osobě, jsou symbolem snahy v sobě zabít tuto ženu včetně toho, co miluje ona. Rozebrat všechny situace v Balttinu dopodrobna by vydalo na celou další samostatnou práci a věřím, že to nejdůležitější jsem shrnul, tedy to, že Balttin byl Vávrou a Kašlíkem posunut do úplně jiných intencí, než jak jsou myšleny a popsány v Čapkově

⁶⁷ Ondřej Hučín. *Václav Kašlík Krakatit*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2017, s. 32.

⁶⁸ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 145.

románu. Princezna Wille i Baron Rohn byly posunuty tam, kam se to hodilo tehdejšími tvůrcům. Naštěstí, alespoň přidanou scénu, kdy Rohn chce po Princezně, aby z Prokopa vymámila Krakatit, Kašík nezařadil.

V románu tedy Prokop pouští Balttin tak, že ho odváží princezna. Při cestě, kterou se Prokop snaží vrátit se zpátky do Balttinu, což je také velmi zajímavé a naprosto proti tomu co se dělo ve filmu, potkává vůz, který řídí vyslanec D´Hémon. Ve filmu a opeře do tohoto auta nasedá už v Balttinu. Ať tak či tak, Prokop se dostává do vozu D´Hémona, vyslance, který má být člověkem mongolského typu, tedy postavu spíše záhadnou, ve filmových i operních zpracováních byla spíš vyzdvižena jeho ďábelskost. Nejprve bere Prokopa do hotelu na večeři, kde ho láká k činům, které ale vlastně sám Prokop navrhoval ve svém prvním snu Pliniovi. Některé věci v kontextu Pliniovského snu pak vycházejí naprosto jinak. Když na začátku ve svém horečnatém snu říká Prokop Pliniovi: „[...] poslyšte, já vám mohu udělat výbušný papír, napište psaní, někdo to hodí do ohně a prásk! Celý barák se sesype. Chcete? ‚K čemu?‘, ptal se Plinius zvedaje obočí. ‚Jen tak, síla musí ven‘⁶⁹. A kousek předtím říká: „To se musí en masse. Jestli chcete, já vám rozbourám tunu bismutu, rozštípne to celý svět, ale to je jedno, chcete? ‚Proč bych to dělal? ‚Je to...vědecky zajímavé‘⁷⁰. Takže toto jsou slova inženýra Prokopa v jeho snech. Plinius tak může být třeba jeho svědomím či zdrženlivostí. Tento sen ovšem ve Vávrově Krakatitu není. Tedy když D´Hémon nabádá Prokopa k víceméně stejným činům, vyzní Prokopovo „[...] proč bych to dělal“⁷¹ jako odmítavé a vyděšené. Ale v románovém výstupu s D´Hémonem se nemůžete zbavit pocitu, že Prokop je k celému dění kolem sebe vysloveně apatický, nebrání se, poslouchá a jen se občas na něco ptá. Dění kolem D´Hémona, nebo též Daimona, bylo také velmi dramaticky změněno a u Vávry i Kašíka se pak neobešlo bez velmi zajímavého momentu. Lidé, kteří totiž Daimonovi víceméně slouží a on je chce využít pro svůj plán, jsou podle Čapka anarchisté, ztracené existence, desperados a fanatici. Čapek je vykreslil jako pitoreskní anarchisty. U Vávry jsou to ovšem svržení vládcí země, které vyhnali z jejich země jejich obyvatelé tedy „lůza“⁷², jak je tituluje D´Hémon. Kašík se chtěl přidržet Čapkových anarchistů, ale zjevně mu to v operním filmu nebylo dovoleno. Po tom, co v Balttinu vytvořil vojáky US Army, tak zde přichází s kapitalisty amerického typu uprostřed mrakodrapů, kteří anarchisty nahradili. Nemyslím si však, že by toto byla vůle Kašíka a vidím za tím někoho jiného. V Kašíkově původním klavírním výtahu jsou uváděni anarchisté, a text byl přeškrtnut a anarchisté byli nahrazeni kapitalisty. Kašík navíc zkusil, alespoň částečně toto své vidění vyobrazit. Když D´Hémon a Prokop sedí sami u stolu, za nimi křepčí a dovádí podivní otrhanci, kteří zřejmě mají být jakýmsi náznakem toho, co si původně přál Kašík vytvořit. Teprve potom vchází mezi mrakodrapy a „kapitalistické štváče“.

Celá následující scéna je vlastně jasným útokem antikomunisty Čapka, což dokazuje i jeho článek *Proč nejsem komunist* (1924, Týdeník Přítomnost, Čapek), na komunisty, neboť schůze vedená D´Hémonem má sice

⁶⁹ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 16.

⁷⁰ *Tamtéž*, s. 15.

⁷¹ *Krakatit* [film]. Režie Otakar Vávra. Československo, 1948.

⁷² *Tamtéž*.

představovat schůzku anarchistů, ale nemůžeme si nevšimnout jasných prvků komunismu. Tato společnost se neschází ani mezi mrakodrapy jako u Kašíka, ani do německého nacismu stylizovaném prostředí s pseudo-Hitlerem u řečnického pultíku jako u Vávry, ale v divné prázdné místnosti vypadající jako škola. Všichni se oslovují „kamaráde“ tedy kamarád předseda, kamarád delegát, což je sice výraz používaný anarchisty, ale také odkaz na oslovení „soudruhu“. Toto oslovení Vávra zachoval snad v naději, že si to budou lidé spojovat buď s německým oslovením soukmenovec, nebo je pak další varianta, že mu připadalo možné takto spojit anarchistické prvky s německým nacismem a tím anarchistické hnutí ve své době ještě minimálně očernit. Což vychází jednoduše z toho, že anarchisté, sociální demokraté a komunisté si vždy konkurovali na levicové úrovni a byli si vzájemně nepřáteli. V neposlední řadě je tu i návaznost na německé „Kameraden“, jehož časté používání v době protektorátu si lidé ještě velmi živě pamatovali. Na tomto podivném sjezdu je například naivní mužíček, který neustále tvrdí, že se všichni musí poslouchat a hlasovat. Ale nikdo, včetně kamaráda předsedy, ho nevnímá. Ten ho dokonce kárá, že celé věci dává moc velkou formu a nemá nic řešit. Je tu ještě jedna věc, která mi připadá velmi nápadná. Italský fašista Benito Mussolini, který v této době již vládne Itálii několik let, byl od mládí přesvědčeným socialistou. Fašistickou stranu založil, hlavně z toho důvodu, že mu vadilo, že socialisté nejsou národně uvažující. Bojoval proti socialistickému internacionalismu, ale když se dostal v Itálii k moci, jedna z prvních věcí, které se začal věnovat, byla tvrdá kolektivizace. Ačkoliv tedy bojoval proti socialismu, každý, kdo se trochu vyzná v politickém spektru uzná, že na jeho vládě mnoho pravicového nebylo⁷³. Mám pocit, že anarchista Rosso, italsky rudý, který v *Krakatitu* vystupuje, je Čapkovým ztělesněním Mussoliniho. Tento člověk se totiž otočí proti ostatním socialistům a anarchistům v místnosti, ve snaze je ovládnout a postavit se do čela. Trochu by tomu napovídalo i to, že Rosso volá na nějakého Galeazza, aby zabeđnil dveře. To by poměrně sedělo na Mussoliniho zeťe Galeazza Ciana, který byl pozdějším ministrem zahraničí, ale v době vzniku *Krakatitu* byl zatím ministr pošt a dopravy.

Ve Vávrově filmu v tomto momentě dochází k paradoxu, který staví příběh poněkud na hlavu. *Krakatit* byl vynalezen jen jeden jediný. Ten, který Prokop ve své laboratoři stvořil a jehož odsypaný kousek vybuchl. Zbytek prášku zůstal izolován v dóze, kterou Prokop zanechal ve své laboratoři a poté jí ukradl Ing. Tomeš a odvezl jí do Balttinu. S tímto *Krakatitem* v Balttinu prováděli pokusy. Poté se ale zbytek prášku ztratil, ukradl ho laborant a donesl ho D´Hemonově skupině. Tento prášek tu tedy leží před anarchisty v dóze. V románu vytvořil Prokop ještě trochu *Krakatitu*, který pak zřejmě zůstal v Balttinu. Rozhodně ale nebyl nikdy vytvořen *Krakatit*, se kterým by mohl D´Hemon vytvářet svůj filmový útok, který se v románu vůbec neodehrál, tedy ten, kdy říká o kamarádech pilotech, kteří budou trusit *Krakatit* na Evropská města, jako kdyby měl *Krakatitu* tuny. V opeře tento útok také není. Jediný *Krakatit*, který tak v závěru po zapnutí stanice, kterou Prokop paradoxně zapne nevědomě sám, protože se soustředí na Neznámou dívku a nic kolem sebe nevnímá, je ten, který mají anarchisté, dále ten, který

⁷³ *Italští fašisté v barvě* [dokumentární film]. USA, 2006.

zanechal, avšak pouze v románu, v Balttinu, a úplně nakonec ten, který se podaří vynalézt Tomšovi v prachárnách Grottup. Jiný Krakatit není a věty typu „[...] největší Evropská města hoří“⁷⁴ D´Hémon v Čapkově *Krakatitu* vůbec nemůže říkat a neříká. Mnohem důležitější, než celé D´Hémonovo vyprávění, je fakt, že ve skupině anarchistů Prokop potkává Neznámou dívku. Tento moment Vávra vůbec neřeší, Neznámá dívka se tu jen letmo mihne a poté zůstává na schůzi anarchistů, a přitom má jet/letět autem i s Prokopem a D´Hémonem. Nyní se tedy objevuje tato postava a D´Hémon tvrdí Prokopovi, že je to jeho Neznámá dívka. Prokopovi přijde cizí, cítí z ní hřích a frivolnost. D´Hémon zároveň říká, že je to dcera spisovatele. Jsem přesvědčen, že pokud scény z Balttinu byly ukázkou vášně a touhy, začátek v Týnici byl ztělesněním idyly a klidu, tak zde máme ztělesnění vášně a žárlivosti. Prokop sám sebe přesvědčuje, že toto není jeho Neznámá dívka, ptá se jí, dokonce ji až vyslychá, s kým vším měla poměr. Opět máme nyní jasně nastíněné některé realie, které známe i z osobního, soukromého života Karla Čapka. V některých aspektech Neznámá dívka v závěru připomíná Ančí, ale zároveň říká, že umí pět jazyků. Je až neuvěřitelné, že tuto dějovou zápletku ve filmu zkrátily na pouhou jednu větu a dívku přejmenovali na Prostitutku. Zcela stejně tento moment zanikl v *Krakatitu* Kašlíkově.

Před poslední scénou je Prokopova snaha proniknout do pracháren v Grottup, aby se zeptal Tomeše, kdo ve skutečnosti je Neznámá dívka, jak se jmenuje a také aby mu předal obálku. Že ho má varovat před výrobou Krakatitu je až to poslední, co ho napadá, dokonce říká, že mu dá všechno, cokoliv, pokud mu prozradí, kdo je ta dívka, takže v tu chvíli je pro něj opět důležitější dívka a dění kolem ní, důležitější než Krakatit, D´Hémon, válka a další témata, která jsou u Vávry na prvním místě. Je však odmítnut. Nakonec prchá a potom, co se Tomšovi konečně daří vyrobit Krakatit, Grottup vybuchuje. Při popisu výbuchu a možná i k napsání celého románu možná Čapka inspiroval výbuch muniční továrny Škodových Závodů v Bolévce u Plzně. Tuto obrovskou explozi sledoval Čapek ze 40 kilometrů vzdáleného zámku v Chýších, kde právě pracoval jako domácí učitel, jak již bylo řečeno výše. Je jasné, že tato událost byla pro vznik románu další obrovskou inspirací.

Úplně na konec tohoto porovnání filmu, opery a knihy si dovolím ještě zmínit samotný závěr příběhu. Konec je to silný a dojemný. Pamatuji si, jak mě v Národním divadle vždy dokázala inscenace Alice Nellis dojmout, když jsem se díval z pravého portálu před závěrečnou děkovačkou. Po výbuchu Grottupu přijíždí opět pošťák. V inscenaci Alice Nellis sbírali mrtvé vojáky do vozu a celá scéna měla obrovskou sílu. V *Krakatitu* Vávrově pak tiše ubíhá krajina a Prokop sedí na kozlíku vedle pošťáka. Nejdůležitější informací tohoto závěru filmu a opery tak je, že pracující pošťák oznamuje inženýrovi, že by bylo hezké vytvořit něco, co by svítilo a hrálo, aby to lidem pomáhalo a nezabíjelo je to. Je to silný a dojemný konec. Bohužel je to úplně jiný konec, než který napsal Čapek. Pro Prokopa nepřijede pošťák, který ho vezl do Týnice s koněm pouštějícím větry a stolici, ale potká zkrátka dědečka. To je Čapkova nejniternější a nejdětstější idealizace Boha, asi nejkrásněji vykreslená v momentě, kdy píše „[...] a teď ho pojednou Prokop poznal závojem slz: vždyť je to ta stará, vrásčitá tvář, kterou vždycky vídal na dřevěném stropě své

⁷⁴ *Krakatit* [film]. Režie Otakar Vávra. Československo, 1948.

laboratoře! Co se na ni nadíval usínaje! A ráno, když procitl, už nebyla k poznání, a byly jen suky a léta a vlhkost a prach⁷⁵. Poté Prokop projde celými řadami symbolů, od kouzelných dědečkových obrázků, na nichž najde Zahur, až po zkoušku s myškou, která tahá obrázky Neznámé dívky ze závěru románu, nikoli té ze začátku se závojem, Ančí i Princezny, ale Prokop stále říká, že to není ona. Stále sní o té něžné neznámé andělské dívce, co měla na kožešince rosičky deště, které chladily. Dále je zde zajímavý moment, kdy Prokop dostane hrneček, na kterém je jméno Ludmila, což má být jméno té, kterou stále hledá. Jde o velice zvláštní náznak, kterému člověk jen těžko porozumí. Pro tyto chvíle je stařeček stará známá tvář ze stropu, jako když člověk po někom, nebo něčem toužil a modlil se proto, aby se jeho sen splnil, a přitom hleděl do temného stropu nad sebou. Potom ho ovšem stařeček osloví tak, jak ho oslovovala princezna „[...] milý, milý“⁷⁶ a poté říká „Chtěl jsi se roztrhnout samou silou a zůstaneš celý, a nespasíš svět ani jej nerozbiješ. Mnoho v tobě zůstane zavřeno jako v kameni oheň“. A dále: „Chtěl jsi dělat příliš velké věci a budeš dělat věci malé. Tak je to dobře“.⁷⁷ Z tohoto nejen pochopíme celý význam příběhu, tedy si potvrdíme, že skutečně řešíme nitro, nikoliv příběh o vynálezech. Po tom, co takto promluví stařeček, vnímá ho již Čapek jinak, což dokládá slovy: „[...] věděl nyní, že k němu mluví Bůh otec“⁷⁸. Na konci ještě zpívá stařeček Prokopovi ukolébavku a v tu chvíli v něm Prokop/Čapek vidí a slyší svého tatínka. Na základě všeho toho dění už by člověku mělo být jasné, že to, co má svítit a hřát opravdu nemusí být vynález, může to být duše, která spíš, než by vybuchovala na všechny strany, může v pokoře a klidu hřát, lidské srdce, nebo i lidská vášeň. Spousty možností se nám nabízí a když si člověk přečte knihu, připadá mu náhle celé Vávrovsko-Kašlíkovské ztvárnění jakési mladé, jakési nezkušené a jednoduché. Vzniklo v době, kdy o stařečku Bohu nemohla být řeč, v době, kdy náboženství bylo systematicky likvidováno a úcta ke stáří, hodnotám a pohled na lidskou duši byly pošlapány a zničeny, stejně jako pohled na člověka individuálního, na jeho duši, vnitřní vášně. To vše muselo být systematicky zapomenuto a posláno do služeb práce pro kolektiv, ideu, masu a nenávist. V případě Kašlíkova *Krakatitu* je však krásné, že ačkoliv je opera psaná na takto zkreslené libreto, a i do jeho filmové opery byly přidány další ideologicky laděné obrazy, přesto do něj proniká velký kus Kašlíkovy duše. Duše člověka z malé chudé vesničky, kdy v písních, které zpívá Ančí v Týnici, člověk slyší velký vliv folkloru a prostředí, ze kterého Kašlík pochází. A vedle toho to, že dal Princezně možnost zpívat zrovna Martiniho *Plaisir d'amour*, tedy potěšení z lásky, jí vtiskl alespoň kus duše, kterou jí Vávra amputoval ve snaze vytvořit rasový produkt germánského imperialismu. Do Kašlíkova *Krakatitu* zkrátka pronikl velký kus duše hudebníka a zase ho posunul dále. Stejně tak jako do Vávrova *Krakatitu* pronikl obrovský kus umu a úžasných hereckých schopností například Karla Högera. Do obou novějších pojetí Čapkova díla tak pronikly schopnosti velkých talentů a umělců své doby, doby, která ovšem celému dílu vtiskla něco, co ho odneslo strašně moc daleko, daleko od Zahuru.

⁷⁵ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 328.

⁷⁶ Karel Čapek. *Krakatit*. Praha: Nakladatelství Fortuna Libri, 2018, s. 323.

⁷⁷ *Tamtéž*, s. 329.

⁷⁸ *Tamtéž*.

2.2. O inscenacích opery Krakatit

Historie provedení Kašlíkovy opery *Krakatit* je následující. V roce 1961 vznikla televizní verze opery s Beno Blachutem v hlavní roli Ing. Prokopa a v režii autora v Divadle Zdenka Nejedlého v Ostravě, dnešním divadle Antonína Dvořáka-Národním divadle Moravskoslezském, vznikla inscenace s Jiřím Zahradníčkem v hlavní roli, v režii Ilji Hylase a pod taktovkou Bohumila Gregora. V Národním divadle se pak hrálo šestkrát představení této opery, z nichž první bylo v rámci festivalu Pražské jaro, s Ivo Žídkem v alternaci s Miroslavem Frydlewiczem z roku 1966, opět v režii Ilji Hylase, pod vedením dirigenta Alberta Rosena. V roce 2017 se pak ke Kašlíkovým nedožitým 100. narozeninám v Národním divadle připravila další inscenace opery, tentokrát v režii Alice Nellis a s Josefem Moravcem v hlavní roli. Tuto operu dirigoval Petr Kofroň, který byl společně s šéfdramaturgem Ondřejem Hučínem též autorem myšlenky na realizaci této opery.

O Kašlíkově filmové operní inscenaci z roku 1961 jsem se již zmiňoval v kontextu porovnání díla Karla Čapka, filmu Otakara Vávry, a právě této televizně-filmové inscenace. Do tohoto srovnání jsem i okrajově zapojil jisté aspekty provedení Alice Nellis z roku 2017.

Realizace scény i režie této opery je skutečným realizačním horečnatým snem, neboť bez možnosti stříhu musí režisér vymyslet natolik variabilní scénu, že se vše musí měnit doslova v okamžiku. Je tu samozřejmě možnost použití točny, ale ani ta neřeší celou řadu okamžitých změn.

V provedení ND z roku 1966 na scéně Zbyňka Koláře vzniká jakýsi obrovský satelit, který je hlavně velkou lampou z operačního sálu, která se ale mění dle nutnosti a dějových změn v opeře, slouží k odrazu světla, působí i dojmem oblohy a velikého deštníku. Okolo tohoto satelitu se pak spouštěly další scénické prvky, například semaforey, svícny a další. Na satelit byly zároveň promítány další prvky, například matematické a chemické vzorce, různé snové vize a další. Zároveň tak může divák mít pocit, že všechny vize v opeře se vlastně odehrávají na stropě operačního sálu, což podtrhuje efekt snu neznámého pacienta v kašlíkovsko-vávrovském pojetí.

Scéna Matěje Cibulky z roku 2017 má zase v další části opery jinou velkou dominantu. V zadní části jeviště je umístěna veliká kopule, která má další možnosti promítací plochy. Při jejím rozevření může vzniknout místnost laboratoře, hlavně pak ale tvoří obrovský tovární prvek, a to i s můstkem, který svým vzhledem připomíná až fantazii Karla Zemana. Točící se zeměkoule v kopuli byla dalším silným vytvořenými prvkem, stejně jako projekce hlavy inženýra Prokopa. V prvních scénách vytváří tato kopule průřez pilíře železničního mostu. Ve scénách v Balttinu, kde jsou změny a rychlé prostřihy méně časté, scéna působí intimněji a dochází k řadě erotických scén. Pak pokračují projekce na zadním plátně, a tak se zde objevují erotické výjevy podtrhující vášeň, ale také obrovské exploze a atomové hříby, cválající koně a další. Prvky jako rozhýbané pouliční lampy v

začátku opery, ale i zdobené lustry a další se pak opět spouštějí na lanech dolů. Zásadním prvkem však v této inscenaci jsou látky, především bílá plátna. I na ně jsou opět přenášeny vizuální projekce. Ve scénách na venkově představují i předimenzované prádlo sušící se na šňůrách a v jiných částech prostým pádem mohou vytvořit okamžitou změnu prostředí. Dalším efektem, který v obrovské rychlosti mění celý ráz scény, jsou ostnaté dráty, které před závěrem opery natahují vojáci přímo na forbíně. Dále scénu doplňuje například obrovský dřevěný kůň, nemocniční lůžko, vozík s chemikáliemi a další.

Obě tyto scény jasně dávají možnost popasovat se s velkou náročností Kašíkovy opery pro inscenování na divadelním jevišti, bez možnosti filmových střihů. Skoky v ději i scénách jsou velké, a proto musí režisér přijít s těmito rychlými a dobře promyšlenými změnami v plném proudu opery. Projekce jsou zde naprosto nezbytné, a to i vzhledem k celé řadě snů a vizí.

2.3. Kostýmy

Kostýmy v inscenaci z roku 1966 od Marcela Pokorného jsou podobně jako v Kašíkově filmu situované více do šedesátých let. Období, v němž se děj Krakatitu odehrává se totiž měnilo spolu s obdobími, v nichž byly vytvářeny jednotlivé inscenace. Teprve až v roce 2017 se vracíme zpět do 20. let. Obě inscenace z 60. let se kostýmově orientovaly do své doby, Vávruův film je kostýmově také spíše bližší čtyřicátým létům než dvacátým, především pak silnými prvky snahy o stylizaci do období II. světové války, obzvláště pak v uniformách připomínajících wehrmacht v Balttinu. V inscenacích z 60. let jsou tak kromě oblečení typického pro tuto éru k vidění všemožné zvláštní brýle a další doplňky, jak již bylo naznačeno v porovnání románu, opery a filmu. V Kašíkově filmovém podání je Balttin pojat podobně jako u Vávry, pouze představitelé Balttinské armády mají uniformy nápadně připomínající uniformy armády americké. Prvkem opakujícím se u Vávry i na jevišti je D'Hemonův velký kožený límec, který dodržuje Čapkovo zadání, jelikož d'Hemon má mít v románu kolem krku kozí kožešinu. Porovnání kostýmů mezi inscenací z roku 1961, 1966 a 2017 je v jedné věci nespravedlivé, protože jen tu nejnovější jsem mohl vidět nejen na živo, ale i v barvě. Myslím si, že kostýmy Kateřiny Štefkové jsou poměrně velkolepé, a je to zkrátka krásná podívaná. Jsou inspirované dvacátými léty. Ať už je to fascinující jezdecký kostým Alžběty Poláčkové v prologu opery, krásný diplomatický frak Zdeňka Plecha v roli Barona Rohna či historizující parádně koncipované uniformy vojáků, které tentokrát nemají symboliku náznaku nějaké země či oblasti. Střihem se podobají většině uniforem armád meziválečné éry, nejvíce asi československým a francouzským dlouhým pláštěm. Uniformy jsou zdobeny koženými dohodami. V nejnovějším provedení Národního divadla nebylo tolik dvojrolí, tedy nebylo nutné tvořit velice rychle změny kostýmů. Proto mohly být kostýmy složitější a náročnější, než tomu dle fotek bylo v inscenaci z roku 1966. Toto je ovšem jen můj odhad. Na druhou stranu, v opeře je na převleky poměrně hodně času a dvojrole jsou od sebe obvykle odděleny velkým časovým odstupem. Tudíž by asi převleky nebyly až tak neřešitelným problémem. Ale z určitého hlediska je další možností vytvořit kostým i složité líčení pro jednu postavu bez změny. Barvy pro kostýmy v

inscenaci z roku 2017 vybrala Kateřina Štefková laděné hlavně do černé, bílé, šedé a stříbrné. O to více poté vynikly občasně barevnější detaily, které se mají objevovat obzvláště ve chvílích, kdy se na jevišti objevuje vášně a cit.

2.4. Postavy opery Krakatit a jejich obsazení

Ing. Prokop (dramatický tenor)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Jiří Zahradníček

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Miroslav Frydlewicz, Ivo Žídek

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Josef Moravec

Ančí (lyrický soprán)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Věra Nováková

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Sylvia Kodetová, Helena Tattermuschová

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Lucie Hájková

Ošetřovatelka (mluvená role)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Věra Nováková

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Sylvia Kodetová, Helena Tattermuschová

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Lenka Šmídová

Dr.Tomeš lékař (basbaryton)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Karel Průša

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Jindřich Jindrák, Teodor Šrubař

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Richard Haan

Lékař (mluvená role)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Karel Průša

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Jindřich Jindrák, Teodor Šrubař

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Karel Hábl

Pošťák (bas)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Vojtěch Zouhar

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Dalibor Jedlička, Vladimír Jedenáctík

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Luděk Vele

Ing. Tomeš (baryton)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Lubomír Procházka

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Josef Heriban, Rudolf Jedlička

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Daniel Klánský

Anarchista Rosso (baryton)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Lubomír Procházka

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Josef Heriban, Rudolf Jedlička

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Pavel Kacjušin

Carson (buffo tenor)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Oldřich Lindauer

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Milan Karpíšek, Rudolf Vonásek

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Václav Sibera

Zpěvák v baru (tenor)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Oldřich Lindauer

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Milan Karpíšek, Rudolf Vonásek

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Jiří Hruška

Princezna (soprán-mezzosoprán)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Dagmar Průšová

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Ivana Mixová, Dagmar Průšová

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Alžběta Poláčková

Zpěvačka v baru (mezzosoprán)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Dagmar Průšová

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Ivana Mixová, Dagmar Průšová
2017 Národní divadlo (Historická budova) - Barbora Řeháčková (hlas), Klára Lidová

Neznámá dívka (soprán)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Věra Heroldová

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Dagmar Žižková, Marie Vladyková

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Jitka Burgetová

D´Hemon (basbaryton)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Čeněk Mlčák

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Přemysl Kočí

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Ivo Hrachovec

Baron Rohn (bas)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Jiří Herold

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Eduard Haken, Zdeněk Kroupa

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Zdeněk Plech

Hlídač (bas)

1961 Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava – Jiří Herold

1966 Národní divadlo (Smetanovo divadlo) - Eduard Haken, Zdeněk Kroupa

2017 Národní divadlo (Historická budova) - Lukáš Hynek Kremer

Kromě těchto postav se zde vyskytuje ještě například Kouzelník ve varieté (Pavel Kacjušin-Národní divadlo 2017), Holz (Bohumil Adamec-Národní divadlo 1966), Prostitutka (Věra Heroldová-Divadlo Zdeňka Nejedlého 1961, Dagmar Žižková, Marie Vladyková-Národní divadlo 1966, Jitka Burgetová-Národní divadlo 2017), Stará cikánka (Zuzana Kronerová -Národní divadlo 2017), Bordelmamá, Aristokratka, Anarchistka (Lucie Domesová-Národní divadlo 2017), Prostitutky, Zajíčci, Dvorní dámy (Naďa Viněcká, Nikol Pravdová-Národní divadlo 2017), Barový host, Aristokrat, Anarchista (Václav W.Kraus-Národní divadlo 2017), Číšník, Aristokrat, Anarchista (Lukáš Křišťan-Národní divadlo 2017), Bílek, Rakvista, Anarchista (Lukáš Šimon, Vít

Maštaliř-Národní divadlo 2017), Akrobatky na šálách, Aristokratky a pejsek Honzík (pejsek Toník-Národní divadlo 2017).⁷⁹

2.5. Prolog k inscenaci v Národním divadle 2017

Alice Nellis, režisérka opery *Krakatit* pro inscenaci Národního divadla v roce 2017, připsala před začátek opery činoherní prolog. Vedlo ji k tomu nejen to, že opera trvá jen devadesát minut, což by pro historickou budovu Národního divadla nebylo ideální, ale i všechny výše uvedené skutečnosti o intimnosti Čapkova románu a jasně rozklíčovatelných prvků autobiografie. Tento prolog se tak částečně snaží vypořádat se s Vávrovým libretem a posunout děj blíže k původní myšlence díla. Reálné osoby, které s *Krakatitem* souvisejí, jsou tu zobrazeny a spolu s nimi zde vystupují postavy smyšlené. Přivádějí nás k tomu, že do Vávrova „rámce“, tedy do Ošetřovatelky a lékaře nad neznámým pacientem přináší jakousi lávku, po které alespoň nějak můžeme převést autobiografické momenty a vlastně díky tomuto prologu nám může splynout dohromady Karel Čapek a Ing. Prokop, tak jak člověku splývá dohromady při čtení románu, což se u Vávrova filmu neděje. Myslím si, že tímto prologem posunula Alice Nellis celou operu ještě do další úrovně a přinesla do ní zcela nový a jedinečný prvek. V závěru tohoto prologu se Karel Čapek v záchvatu Bechtěrevova syndromu hroutí k zemi, poté hned začíná opera a z něj se stává Ing. Prokop. Tento Prolog je také plný jinotajů a symbolů. Důležitý je v prologu i chlapec v námořnickém oblečku, který si hraje s malým dřevěným koníkem. Poté v opeře je tento kůň obrovsky předimenzován a táhne vozík, který řídí Pošťák, přesto ho stále táhne tanečník v námořnickém obleku, ale v operní části je již dospělý. To je opět další malá lávka na onu dětskou jemnost v závěru románu, která zde byla přetvořena dle Vávrova filmu ve zcela jiné poselství.

Celý prolog začíná v momentě, kdy si Karel váže kravatu tváří k hledišti a v drobném půlkruhu kolem něj ho obchází jeho matka Božena Čapková, slavná folkloristka. Je zde i Čapkův otec, který byl lázeňským lékařem. Společně se snaží Čapka přesvědčit, aby nechodil na večírek do salónu u Lauermannové. Tedy do skutečného literárního salónu na Jungmannově náměstí číslo 3, kde se sházela česká inteligence a který vedla autorka Anna Lauermannová, píšící pod jménem Felix Téver. Rodiče Čapkovi připomínají jeho chatrné zdraví. Čapek je však ujišťuje, že se cítí dobře. Rodiče však vyjadřují nelibost nad tím, že na soaré se má vyskytovat i Olga Scheinpflugová, nesouhlasí se

⁷⁹ *Krakatit* 1961. In: Archiv NDM. [online] Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/opera/inscenace/1462-krakatit/>

Krakatit 1966. In: Archiv ND. [online] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2066>

Krakatit 2017. In: Archiv ND. [online] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/6433>

vztahem jejich syna s touto herečkou. Nesouhlasí ani s tím, že je to herečka, a matka konstatuje, že: „[...] horší je už snad jen cikánka”⁸⁰ což je údajně skutečně řečená věta matkou Karla Čapka. Jestli pro rodinu nebyl problémem i značný věkový rozdíl mezi Olgou Scheinpflugovou a Čapkem, již činoherní prolog nezmiňuje. Čapek v prologu říká, že se se Scheinpflugovou přes léto neviděl, neboť byl celou dobu s nimi. Tím myslí cestu s rodiči do Trenčianských Teplic, kde jeho otec působil jako lékař. Přesto však matka rozčileně konstatuje, že Olze z Teplic psal dopisy. Rodičům se nepovede Čapka přesvědčit, aby zůstal doma. Matka tak rozhoduje, že musí jít s Čapkem a společně odcházejí. Scéna se mění, zvedá se opona, na zadním plátně je promítán motiv elegantní tapety, na středu sjíždí z vrchu zdobený lustr a na jevišti je široká společnost. Dítě hraje si s koníčkem, diskutující lidé, umělci a další. Někteří z nich si zpívají a tančí, zazní tu i některé skladby vložené Kašíkem do opery, tedy písní na texty Vítězslava Nezvala. Čapek a jeho matka se pozdraví s Annou Lauermannovou a pak jsou jim odneseny kabáty. První postava, se kterou se dají do řeči je Nakladatel, v opeře Carson. V některých aspektech nám ho může lehce připomínat, ale nemyslím si, že je to příliš důležité. Je zmíněno, že to má být nakladatel Krupec, jedná se však o fiktivní postavu. Nakladatel Krupec se představuje Boženě Čapkové a poté si stěžuje, že Čapek vydává více u konkurence než u něj, čímž zjevně myslí nakladatelství Aventinum. Poté se snaží vyzpovídat Čapka, zda píše něco nového. Krupec se snaží matce ještě všelijak vlichotit. Matka však odchází s Lauermannovou. Krupec poté vyvíjí nátlak na Čapka, vysvětluje mu, že musí psát a tvořit a že mu nabídne větší procento než Štorch. To hovoří o Otakaru Storchovi-Marien, v jehož nakladatelství Aventinum Čapek vydával i se svým bratrem Josefem až do roku 1931, kdy jim zatajil část nákladu, a proto s ním byla rozvázána smlouva. V Prologu tedy fiktivní nakladatel Krupec zmiňuje opět reálné skutečnosti a postavy. Čapek mu říká, že nyní pracuje na něčem, co by ho stejně nezajímalo, co to však je, nezmiňuje. Krupec ho motivuje, aby psal sice nadále o vědeckých objevech a katastrofách, ale že by se jeho tvorba měla více přiblížit lidem, kteří se chtějí spíše pobavit. Poté však nakladateli skočí do řeči postava Kamaráda Jardy. Opět se jedná o fiktivní postavu, která však má být jakýmsi osobitým archetypem poněkud ztroskotaného méně úspěšného umělce. Lehce přio opilý Jarda se vrhá na nakladatele Krupce a vnučuje mu své dílo. Krupec se však vymlouvá, že děl, které musí číst, je velké množství, Jarda ho však sprostě odbude a opileckým způsobem se Nakladateli vysmívá za jeho nátlak na Čapka, kterého si zjevně váží jako úspěšnějšího kolegy. Nakladatel nechce nadále s opilým Jardu komunikovat a proto odchází. Jarda si pak Čapkovi stěžuje, že nikdo v Čechách nerozumí umění a je patrné, že tím myslí hlavně své umění. Poté si Jarda od Čapka půjčí peníze. Nacházíme zde paralelu s postavou Ing. Tomeše. Následně k Čapkovi přicházejí jeho obdivovatelky, dvojčata, které si nechávají podepsat památníky. Jarda jím památníky bere, podepisuje se jim do nich a pak si děvčata odvádí. V této chvíli má být na Čapkovi vidět, že bojuje s bolestí, má to být připomínka mistrovny nemoci, tedy Bechtěrevovy choroby. Poté v zadní části scény je vidět, že matka Čapková debatuje o folklorismu, a dokonce předzpívává lidové písně. Poté přichází Olga. Probíhá mezi nimi dialog, velmi intimní, Olga je zjevně rozrušená, je z celkové situace

⁸⁰ *Krakatit* [prolog k opeře]. Režie Alice Nellis. ČR: Národní divadlo Praha, 2017.

v jejich vztahu velmi nešťastná. Proběhne zde i narážka na dítě, které Olga potratila. Poté se vrací matka Čapková, Olga se omluví, jelikož s matkou nechce mluvit. Jakožto herečka je schopná okamžitě změnit emoce, a ačkoliv před chvílí byla téměř přemožena pláčem, vrací se ke společnosti, kterou poté vesele baví. Matka opět svému synovi připomíná svůj nesouhlas s tímto vztahem. Domnívá se, že Olžin zájem o Karla je motivován pouze tím, že chce mít vedle sebe slavného spisovatele a že by se o něj nepostarala s ohledem na jeho nemoc. Do salónu vchází Věra Hrůzová, která je ihned středem veškeré pozornosti, přichází i ve svém nádherném jezdeckém kostýmu a hovoří o koních. Jistou lstí se pak podaří Věře odlákat matku od Karla a hovořit s ním. Po krátkém dialogu celou debatu přerušuje Olga a dojde k velmi hysterickému momentu bolestné žárlivosti. Poté co se ještě do debaty připojí Kritik a matka, je to již na Čapka příliš a v záchvatu Běchtěrevovy nemoci se hroutí k zemi. Matka hystericky křičí o pomoc a shání doktora. Teprve po této scéně začíná samotná Kašlíkova opera *Krakatit*.

2.6. Opera Krakatit

Opera je z hudebního hlediska velice moderní, dá se říct až experimentální. *Krakatit* se vyznačuje vícežánrovostí i vícestylivostí, můžeme v něm slyšet celou řadu prvků od ragtimu, jazzu a blues přes zajímavé hudební motivy a citace lidových písní. Zazní zde i árie *Plaisir d'amour* od Jeana Paula Martiniho, a Kašlík se nevyhýbá ani skutečně zvláštním moderním postupům, které mohou působit až psychedelicky a pro běžného diváka mohou být i těžko stravitelné. Objevuje se tu totiž celá řada elektrofonických zvuků a efektů dotvářejících atmosféru a podporujících a umocňujících nepříjemné emoce dramatu v momentech Prokopových horečnatých snů. Vzhledem k použití dvou magnetofonových pásek, které se zde řadí k normálním nástrojům, slyšíme cirkulárku, tramvaje, klaksony, telegraf, ruch na ulici či v kavárnách, a ještě celou řadu dalších zvuků, kterých je ve výsledku snad na tři sta. Tyto zvuky ovšem nejsou jen nahodile použity, jsou vyslány do děje podle přesných pokynů v partituře a vytváří a dokreslují atmosféru hospody a ulice, velmi sugestivně je použito cinkání tramvajů či trubení auta, projíždějící vlak a mnoho dalších.

V kontrastu k nim ovšem autor do opery vložil i různé písně na texty Fráni Šrámka a Vítězslava Nezvala, a ty navozují atmosféru venkova či veselí v baru, ale též romantických momentů, či venkovského prostředí. V různých obměnách sbor také opakuje slovo *Krakatit* z nahrávky na jednom z magnetofonových pásek často i ve chvíli, kdy se toto slovo ozve na jevišti z úst některých protagonistů. Tyto tři slabiky, opakované úsečně a rytmicky, někde hlasitě, někdy jen jako šepem, jako ozvěna, mají působit hrozivě, jako nějaká připomínka zla a hrůzy. Kontrastem k tomuto rytmickému prvku je další sborové legátové, táhlé, elektronicky zkreslené a vzdálené „Bloudění, dlouhé bloudění“⁸¹, které vytváří atmosféru blouznění v horečnatém snu. Jinak sbor v opeře nemá příliš velkou roli, jen po čísle 30 je tu sbor anarchistů, kteří vykřikují pouze samohlásky, tedy vytvářejí v opeře punktualistický prvek.

⁸¹ Václav Kašlík. *Krakatit, opera o dvou dílech*. Praha: Dilia, 1960.

K provedení opery napsal Václav Kašík do partitury následující text: „Poznámky k provedení – Operu, jak je napsána, i když přináší řadu nových reprodukčních problémů hudebních i jevištních, je možno provést na každé scéně, která má k dispozici 2 magnetofony a projekční přístroje ať již filmové nebo diapositivní.

Poněvadž opera vychází z filmového libreta, je jí možno beze změn a úprav provést v televizi i nejrůznějších filmových formách.

Po hudební stránce doplňují normální komorní orchestr elektrofonickými zvuky i různými tóny zvuky a šramoty zpracovanými elektro-akustickými cestami. Reprodukují je dva magnetofony za scénou spojené taktoměrem nebo pomocí technické televise s dirigentem a řada ampliů, pokud možno rozmístěných v celém hledišti i na chodbách. Poněvadž pro elektrofonické zvuky dosud neexistuje přesná notová soustava, popisují tyto zvuky co do barvy a dramatického obsahu a samozřejmě přesně rytmisují. Ovšem jejich přesnou výšku i přesnou barvu určí dirigent. Nastupuje zde moderní obměna barokní nebo jazzové praxe, kdy reprodukční umělec se částečně podílí i na kompozičním dovršení díla.

Není-li možné vyrobít elektrofonické zvuky pomocí elektrofonických aparátů, je možné je nahradit elektroakustickým zpracováním nejrůznějších zvuků, jen když bude jejich dramatická náplň zachována.

Děj se odehrává v horečné fantasii zraněného vynálezce, proto je správné, aby jednotlivé úseky vycházely od operačního stolu s obvázaným inž. Prokopem, Operační stůl je možno během celé opery světelně buď vyzvedávat nebo potlačovat. Jevištní postavy se ve fantasii nemocného spojují a doplňují podle zákonů snové logiky. Téměř ve všech scénách je nutno umocnit realitu i fantasii ať v arrangementu, kostýmech nebo dekoracích.⁸² Kašík Václav 1957-1960

Jak je tedy patrné i z tohoto textu, Kašík opravdu vědomě využívá jako rovnoprávného instrumentu vedle orchestru magnetofonové pásky s nahranými zvuky. Ty mají vskutku silný efekt a ve zvucích typu „elektrický výboj“ či různých jiných se silně hodí k myšlence obsažené v příběhu, že Krakatit se aktivuje na základě vlnění z tajné stanice.

2.7. Podrobný rozbor

2.7.1. Díl první

Celou operu zahajuje obrovský výbuch doplněný glissandem elektrofonických hlubokých tónů, to vše ve ffff. Dále je tento výbuch doplňován další sérií menších doznívajících výbuchů a velmi zběsilým hudebním vstupem ve tříčtvrtovém taktu, kdy tutti orchestr přináší tísnivou a dramatickou atmosféru. Poté se vše uklidní ve violovém sólu, meno mosso, ritardando, přenášející nás již k raněnému Ing. Prokopovi, nad kterým stojí Lékař a ošetřovatelka. Hudba je klidnější, ale velice znepokojující. Až klaustrofobní

⁸² Václav Kašík. *Krakatit, opera o dvou dílech*. Praha: Dilia, 1960.

pocit vzbuzuje recitační sbor, který je natočen na pásku a šeptá „Kratatit, Krakatit, Krakatit“. Tento šepot je pak upravován, klesá z výšek až do hluboké polohy, z rychlého tempa do pomalého. To celé akordicky doprovázejí elektrofonické varhany. Poté se připojí další nahraný sbor, tentokrát již zpívající, avšak pouze na dlouhé vokály Á v pianu pianissimu, a do toho začíná mluveným slovem dialog Lékaře s Ošetřovatelkou. O to větší pak má být efekt změny v mysli raněného Ing. Prokopa, jelikož ve chvíli, kdy se ocitneme v jeho mysli, je tu hlavně, kromě několika recitativních momentů, zpěv. Dialog doprovází smyčce v poměrně melodických pasážích. Poté, co je Ing. Prokopovi dána na obličej maska s kyslíkem, se přesouváme do jeho mysli. Stále se ozývá opakující se sborový šepot, ale přidává se k němu i sborem nahraný motiv „Bloudění, dlouhé bloudění“. Tento motiv je přejet z Vávrova filmu, kde ho řekne neznámý, tajemný mužský hlas. Poté Ing. Prokop potkává Pošťáka. V tempu Lento pak hoboj hraje v pianu tklivou melodii jako kontrast k poměrně zběsilému sborovému šepotu. Poté Prokop prosí, aby ho Pošťák vzal do Týnice a celý dialog stále doprovází sbor. Další část cesty je pak provázen dalšími elektrofonickými zvuky, ale ozývá se i velký gong a zvonkohra. Pošťák po cestě zpívá „hý“ v obměnách a koloraturách, až na konci zastaví koně deklamovaným „pr“ . Po koruně Prokop slézá z vozu. Po tempové změně do Andante lyrico již cítíme ono uklidnění, které má přinést přenesení děje do Týnice. Hlavně se objevuje postava Ančí a její opakované „Pojďte dál, pojdte, pojdte dál“ silně odkazuje na Kašíkuv velký vzor, Leoše Janáčka. Vliv tohoto skladatele je nejen v této scéně poměrně hodně patrný. I o šest taktů dále je poměrně typické opakování známé od Janáčka „on mi říkal, říkal, že jede sem, že jede sem“. Stejně tak když Ing. Prokop na předsíni doktorovy ordinace poté omdlí, ozývají se veliké vzrušené intervalové skoky „Ježíši Kriste“ „Aničko židli“ a další. U Čapka je hned jako první scéna setkání Prokopa s Tomešem. U Kašíka je skok na tuto scénu ve chvíli, kdy Prokop v ordinaci omdlí. K tomuto dalšímu dějovému skoku nás vede opět sborový motiv „bloudění, dlouhé bloudění“, které náhle přeruší klaksony a cinkot tramvají. Celý doprovod působí velmi zmateně, klaksony se prolínají se sborem a s výkřiky. Ing. Prokop se tu potkává na ulici s mladým Ing. Tomešem, vše se pak lehce zklidní spolu s posledním zacinkáním tramvaje, která přeruší hluk klaksonu a výkřiků fermatou, při níž si Prokop snaží vzpomenout, kdo to vlastně je Tomeš. Po této dlouhé koruně se ozve hlas zpěváka z baru. Zde Kašík vytváří „scénu za scénou“. V popředí vnímáme dialog obou inženýrů a za ním pak probíhá sólový zpěv, melodie je v tempo di foxtrot doprovázená cembalem. Zpěvák v baru zpívá Kašíkem zhudebněnou báseň Vítězslava Nezvala *Vy neznáte tu zvonici* podle *Ranní Sonatiny* (Sbírka básní Velký orloj, 1949, Vítězslav Nezval). O to obtížnější je pak v triolách a s nutností naprosté přesnosti zpívat dialog Tomeše a Prokopa. Vše končí v momentě, kdy se dialog stočí k otázce, kde Ing. Prokop bydlí. Zde se atmosféra náhle promění a Ing. Prokop ve velkém crescendo z pianu končí ve forte fortissimu na vyděšeném konstatování: „nechodte tam, tam je, tam je“. Poté poprvé zazpívá „Kratatit“, a to se opět s dozvukem opakuje ve sboru. Poté po koruně toto slovo Prokop zdůrazňuje s dechy a smyčci ve velké dynamice doplněné dalšími chřestícími elektrofonickými zvuky. Poté Prokop popisuje Tomešovi první výbuch Krakatitu v jeho laboratoři. Zde lehce přejímá a tvoří variace na melodii *Neznáte tu zvonici*, kterou před chvílí zpíval zpěvák v baru, nad jeho melodií zní hoboj. Ale

vnímáme i další různé vysoké pištivé zvuky podložené pizzicaty. Jasně zde slyšíme silně zdůrazněný foxtrotový rytmus, xylofon i kytaru. Teprve po další Prokopově mdlobě šestnáctinové noty ve varhanách ukončují tuto atmosféru a vytvářejí efekt rychlé změny. Diváci se ihned přesouvají do Tomešova bytu. Nastupuje Andante, smyčce nás uvádějí do nové situace ve stále se opakujících figurách, v podobném naléhavém duchu a často v přesném opakování jsou pak i fráze Tomeše. Naopak omámený a nemocný Prokop mu své zmatené odpovědi zpívá v širokých legátových frázích. Vše doprovázejí smyčce a trombony se sordinou. Zde je scénická poznámka autora, byt Tomše je kýčovitý a plný nahatých obrázků. I do této poměrně klidné scény je zakomponován další prvek, kdy Prokop zpívá, že: „život je třaskavina...Prásk!“ Zde se ozve rána a glissando drátem po strunách klavíru. Tempo se tu střídá ve dvoučtvrtovém a tříčtvrtovém taktu. Poté v Mossu znějí sextoly ve smyčcích, po nichž nám Tomeš v recitativch ad libidum naznačí svůj záměr na spáchání sebevraždy, pokud od svého otce, lékaře, nezíská peníze na svou záchranu. Vracíme se opět do Andante, kdy se ještě Prokop ptá na Tomešova otce, kterého v této chvíli ještě nezná, protože se jedná o retrospektivu ve snu. Poté v Lentu Prokop usíná, varhany doplňují tóny flétny, přidává se vibrafon a celesta, další elektrofonické zvuky, připomínající ladění rádia. Poté vibrafon, trumpety a trombony uvedou hlas univerzitního profesora v Prokopově snu, který pořádá kolokvium. Stejný motiv v trombonech a trumpetách se opakuje lehce rytmicky pozměněný, zde je v triolách. Nyní hlas profesora doprovází různé další elektrické zvuky, výboje a pískání. Flétna v rychlých triolách doprovází odpovědi Ing. Prokopa, který zde zpívá falsetem. Poté, co se profesor zeptá na Krakatit, sbor se ozve naplno: „O Krakatitu o Krakatitu“, dokonce i s úderem perkusí. Odpověď Prokopa je doprovázena divokými šestnáctinovými kvartolami a na posluchače plně přenáší onu otupělou, nemocnou mysl Prokopovu šířanou horečkou. I tentokrát odpovídá falsetem, který má naznačit to, že ve skutečnosti hovoří ze spaní. Prokop vyzrazuje Tomešovi formuli na výrobu Krakatitu. K tomu opět slyšíme v doprovodu kromě cembala a flétny dráty na strunách klavíru. Vše do úplného ticha uzavře Tomeš otázkou „jak se dělá Krakatit“, čímž Prokopa probouzí i přes stále šeptající nahraný sbor „Kratatit, Krakatit“. Celá scéna se uklidňuje hobojoyým sólem. Tomeš přesvědčuje Prokopa, že se mu něco zjevně zdálo a přiměje ho opět ke spánku. Prokop usíná, poté zazní sólová flétna, přidá se zvonkohra a další elektrofonické zvuky. Tomeš odchází. V následujícím Andante spícího Prokopa probudí zvonek. Při cestě ke dveřím nalézá lístek od Tomeše, jeho čtení je doprovázeno minimalistickým doprovodem. Poté vchází Neznámá dívka, její zpěv se nevyznačuje velkými intervalovými skoky, ale přesto vyznívá velmi lyricky, s doprovodem smyčců jasně představuje něhu a krásu. Teprve po sestupu v šestnáctinových notách dívka vyjadřuje svůj strach nad tím, že se pan Tomeš zastřelí, je melodie i doprovod opět o něco méně klidná. Dívka potřebuje Tomešovi předat obálku. Prokop zpívá, že za Tomešem do Týnice pojedou sám, a atmosféra se opět zklidňuje. Celý tento duet působí velmi něžným a jemným dojmem a silně předjímá následující atmosféru Týnice. V pozdějších částech opery pak s některými motivy pracuje Kašík dále, například když Prokop trpí výpadkem paměti a zpívá „že měl někomu něco odnést a že měl někam jít“, ozývají se motivy právě z tohoto duetu.

Prokop zavře dveře a vše se rychle změní. V časoprostoru se vracíme do Týnice, kde Prokop omdlel u Dr. Tomeše, otce Ing. Tomeše.

Nastupuje Allegro – čtvrtka = 66 a ve sboru se opět ozývá „dlouhé bloudění“. Do zmateně a neklidně působících postupů smyčcových nástrojů se náhle tempo zpomalí (čtvrtka= 50) a z dálky se vynoří hlas Ančí zpívající koloraturní ozdoby ve vysoké poloze na vokál Á. Doprovod je náhle klidnější, dominují flétny a zvonkohry, vše má vytvářet pocit vesnické idyly a klidu. Poté co Ančí sděluje Prokopovi, že je u nich již dvanáct dní, přichází, Andante-čtvrtka=7, Dr.Tomeš a přesvědčuje Prokopa, že už nesmí spát. Říká mu, že by se nemusel totiž již probudit a spolu s tím mu sděluje diagnózu. Pod jeho pěveckou linkou s doprovodem smyčcových nástrojů jede pravidelný rytmus dřívek a také trianl. Tomeš v této části nemá skoro žádné dlouhé noty, jde o mnoho osminových a šestnáctinových not, slyšíme zde hodně triol. Tato pasáž je psaná v poloze pro baryton lehce vyšší, melodie i jistý deklamační styl naznačují Doktorovu užvaněnost a jistou rýpavost do pacientů a působí až boдрým hospodským dojmem. O to vtipněji vyzní jeho: „Ty si tady Ančí sedni a něco žvaň, jindy ti huba jede jako trakař“. Hned po odchodu doktora z pokoje do jeho ordinace se tempo mění na Andante cantabile. Změna je rychlá a velmi patrná. V širokých horizontálních, a dovolím si říct až Janáčkovských frázích, tu Ančí vykresluje Týnici s jejími alejemi a poli. Poté Mosso, čtvrtka = 100, Ančí zpívá o špatných vztazích mezi otcem, doktorem a synem inženýrem Tomešovými. Po tomto jakémsi rychlém vylíčení negativních skutečností se tempo opět změní, čtvrtka = 90, se Ančí ještě v rychlých notách ptá na svého bratra, tedy mladého Ing. Tomeše a poté opět v široké frázi až krásně naivně zpívá, že už neví, co má dále mluvit. V krásném gradujícím motivu Prokop vyzývá Ančí, aby u něj zůstala a zpívala. Poté přichází další Kašíkem vložená píseň. Tentokrát je to imitace lidové písně Kdyby do Tejnice vedla brána. Folklořně laděná píseň je tu tak doplněna doprovodem ne úplně melodickým, avšak velmi propracovaným. První část písně je v Lentu, čtvrtka = 66, a v hlavní části doprovodu je hlavním nástrojem harfa a vedle ní flétny. Následně se tempo zrychlí na Allegretto, čtvrtka =72, kde dominují trumpety a harfa, které mají zdůraznit téma písně, tedy dívky mávající na vojáky šátečky, element dívčí a mužský. Na to, že další část písně má být nadále lidovým nápěvkem, je napsána velmi náročně a sopránový part Ančí rozhodně není snadný, v rozsahu f1–b2. Po tomto krásném konci lyrické písně se ozve opět hlas Dr. Tomeše: „Ančí, vařit večeri“. Prokop jde pomáhat doktorovi s přípravou léků. V Týnici není lékárna, proto si musí Dr. Tomeš vyrábět léky sám. Tempo se opět mění v Allegretto, čtvrtka = 72. Oproti prvnímu vstupu je Tomeš o něco klidnější, naopak doprovod je velmi divoký, vrchol onoho neklidu přichází, když se Prokop opět začne nad zkumavkami s léky rozpomínat na své výbušniny: „Ale koukejme, ale koukejme, vy máte šikovnost v těch rukou“. Zde začíná divoký sled kvintol a sextol spolu s dalšími elektrofonickými zvuky, hlubokými, dunivými i vysokými a sršivými. Žestové nástroje v kvintolových nárazech mají zároveň vyvolávat nepříjemný pocit Prokopův, kterak si nemůže vzpomenout na nic před tím, než se probudil v Týnici. Nepamatuje si ani setkání s mladým Tomešem, ani výbuch ve své laboratoři. Po přechodu do tříčtvrtkového taktu se melodie opět uklidní: „Vím, že jsem zkoušel něco hrozného.“ ale jen o dva takty dále opět v kvintolách cítíme onu zběsilost. Teprve poté, co Prokop

skončí v pianopianissimu, přecházíme do Larga, a právě zde slyšíme citaci onoho motivu ze setkání s Neznámou dívkou. „Jenom mám takový dojem, že jsem měl někam jít“. Prokopovu neschopnost si vzpomenout doplňují stále klesající a stoupající elektrofonické zvuky a další ruchy.

Poté se tempo mění na Allegro vivo, čtvrtka =76, ve forte a v šestnáctinových notách Prokop již ztrácí vědomí a padá do mdlob. Klarinet přebírá po koruně melodii, Dr. Tomeš dává Prokopovi napít. Udělá se mu lépe a poté začíná debata Prokopa a Dr. Tomeše o válce a pracujících lidech. Po klarinetu přeberou doprovod varhany a pak se přidají trombony, když Prokop tvrdí, že výbušniny by mohly vyvolat strach a tím válce zabránit. Lento recitativo, Tomeš poučuje Prokopa, že mír se výbušninami nevynucuje. V tomto dialogu pak Tomeš nadále doprovází hlavně varhany a smyčcové nástroje, kdežto Prokopa žestě. Prokop má na prvním místě vědu a vynálezy a Doktor ideály smíru. Teprve na konci, když Tomeš Prokopa varuje před možností zneužití vědy a techniky ke špatným věcem, zpívá i on do triolového doprovodu v žestích. Vchází Ančí, Andante lirico, zpívá spolu s hobojem, že otec má jít k porodu do Sedmidolí. Dr. Tomeš i přes dlouhou chválu pracujících lidí se nemá k odchodu a tvrdí, že Sedmidolí není jeho rajón. Nakonec odchází a hobojové sólo provází téměř celou tuto scénu. Hoboj a celesta zní jemnou melodií večera, Prokop píše a pracuje. Ančí v průběhu celé opery, avšak v této scéně asi nejmarkantněji, opakuje to, že vždy zdvojí tón, tedy, že v ligatuře vždy zopakuje vokál předešlý. Může to poněkud vystihovat i její prostotu a naivitu, jako by vlastně stále lehce naříkala. Tuto prostotu však přímo podtrhuje, že po této scéně zpívá další píseň *Mezi kvetoucími šípky* (Sbírka Splav, 1916, Fráňa Šrámek), který doprovází sama na klavír, a to vlastně jen školácky působícím přehráváním stupnice nahoru a dolů, což je ovšem velmi vtipně zasazeno do doprovodu ostatních nástrojů. U této písně pláče, neboť si myslí, že o ni Prokop nestojí. První část písně je Moderato. Poté zabouchne klavír, což je přímo napsáno v klavírním výtahu, a spolu s flétnovým sólem utíká na zahradu, kde píseň dozpívá v Lentu. Prokop za ní přichází na zahradu v lyrické a poměrně vysoko položeném vyznání pak říká Ančí, že z Týnice nikdy neodejde. Poté za doprovodu celesty zjišťujeme i to, že Ančí plakala, protože si myslela, že Prokop o ni nemá zájem. Přichází Andante mosso a vytvoření zamilované romance na krásném venkově, cembalo a poté vibrafon uzavírá tuto jemnou scénu. Poté Prokop balí do novin růže pro Ančí a náhle vidí inzerát, že ho shání jakýsi Carson a zmiňuje v inzerátu Krakatit. Pouze z pohledu na tento lístek se Prokopovi vrací vzpomínky. Allegro agitato, Prokopovi se vybavuje vše, na co zapomněl, opět se ozývají výbuchy, hlasy „Kratatit, Krakatit“, zvuk pily, poté i píšťaly vlaku, které mají symbolizovat Prokopův odjezd z Týnice do Prahy. Po skončení tohoto divokého intermezza se vynořuje Prokopova bouda-laboratoř, do které Prokop vchází a nachází zde Carsona. Allegro, Carson vykřikuje: „Ruce vzhůru!“ ozývá se výstřel, který je opět zapsán i v notách. Carson je v klavírním výtahu popsán tak, že má zpívat s cizím přízvukem a nesprávnými délkami. Po tomto divokém úvodu se tempo mění na Allegretto, jistým způsobem připomíná Carsonovo vyprávění Dr. Tomeše. Vnímáme velké množství vysokých not za sebou, ale celý doprovod působí jazzovým žoviálním dojmem, Carson tu nabízí Prokopovi spolupráci, pokud mu prodá Krakatit. Carson působí až dojmem kabaretiéra, jeho part je propleten řadou deklamací, a to ve spojení s cizím přízvukem má vykreslovat

Carsona tak, jak ho v libretu a filmu představoval Otakar Vávra. Poté se Carson s Prokopem přesouvají do baru, kde je opět barový zpěvák. Zase je velmi složité odlišit od sebe hudebně prioritní scénu v popředí, která pohání děj a melodickou píseň v pozadí. Kašík tomu přidal další komplikaci, neboť hlas zpěváka v pozadí má být nahraný na magnetofonovém pásku a píseň má zpívat Carson, tudíž slyšíme dva hlasy Carsonů současně. Není však povinností, aby Carsona a Zpěváka v baru zpívali stejní interpreti. Píseň v baru je na text Vítězslava Nezvala *Moucha leze po kameni* podle *Siesty* (Sbírka básní Velký orloj, 1949, Vítězslav Nezval). Barová scéna je v *Tempu di Charleston*, čtvrtka = 86. V této taneční skladbě se Prokop dozvídá, že ho mladý Tomeš okradl o Krakatit, konkrétně tedy o pikslu, kterou měl v laboratoři, a také, že mu v horečce vyrazil formuli na výrobu. Teď v doprovodu dominují xylofony a perkuse. Melodii tak vytváří zpěvák v pozadí a Carsonovo vyprávění je tak spíše deklamační, což má zdůraznit jeho jednoduchost a úpadkovost. Carson popíše výbuch Krakatitu po prvním pokusu v továrnách Balttin, které zastupuje, a poté se píseň i hudba zastaví v koruně po dlouhém glissandu a úderem činelů. Následuje přechod do *Tempa di blues* a na scénu přechází zpěvačka. Nyní Carson popisuje mrtvé lidi a laboranty, které zabily pokusné výbuchy Krakatitu, který vybuchuje v konkrétní hodiny konkrétních dnů. Toto pomalé blues doplnil Kašík písní *Zčernalá rakvi* podle *Pohřbené* (Sbírka básní Velký orloj, 1949, Vítězslav Nezval). V doprovodu převažuje piano a xylofon. Celé blues se postupně spolu s Carsonovou a Prokopovou hádkou o prodej Krakatitu dynamicky zvedá, postupuje a končí ve ffff, kdy Prokop zpívá: „Neprodám!“ Zpěvačka skončí a Carson volá vrchního, aby zaplatil. Poté se přesouvají do varieté, které Kašík popisuje jako „fantaskní varieté s podivnými artistickými čísly mužů a žen bez hlav a údů“. Je potěšující, že celá řada prvků v Kašíkově opeře je snovějšího charakteru než ve Vávrově filmu, a proto působí více abstraktním a surreálním dojmem, odkazujícím na Čapkův román. Například v této souvislosti lehce vidím Čapkem popisované scény v Prokopových snech, ve kterých se pohybovali lidé, kterým padaly hlavy a pak si je nosili v rukou, či jiné snové momenty, kterými se to v románu jen hemží. Varieté, do kterého tedy Prokop s Carsonem přicházejí, řídí Kouzelník. Ten zpívá píseň *Pán nasadí si černý klak* podle *Černého klaku* od Vítězslava Nezvala. Zde se opět objevují syčivé elektronické výboje, Tempo je *Allegretto*, čtvrtka = 82. Vnímáme divoký doprovod xylofonů a dřevek, a Carson zpívá ve střídajících se triolách a sextolách o problémech s výbušností Krakatitu, které se nedají nijak ovládat a výbušnina exploduje zcela samovolně v určité hodiny a dny a působí na ně nějaké vlny. Tento divoký rej informací vždy zastaví elektrický výboj, poté odpoví Prokop krátkou narážkou a poté opět Carson spustí. Poté přejdeme do *Meno mosso*, čtvrtka = 76, a debata směřuje k tomu, že kdyby se Krakatit trousil z letadel po městech, tak do nejbližšího úterý nebo pátku vyletí do povětří. Hned po šestnácti taktech přechází tempo do *Larga*, kdy opět graduje dynamika. Prokop přiznává svou hrůzu z Krakatitu a Carson naopak vyzdvihuje jeho kvality a přidává, že je potřeba zničit tajnou stanici, která vysílá vlny a jejich působením Krakatit vybuchuje. Do toho se opět přidávají elektrofonické zvuky lidských hlasů, Kouzelník pak zpívá ve velké dynamice svou píseň, vše se slévá do poměrně nesrozumitelného trojhlasu, který opět skončí mdlobou Prokopa, který se zhroutl z představy nebezpečí Krakatitu. Na scénu přicházejí cikánští tanečníci. Tempo di *czardas*, čtvrtka =

62. Carson začíná zpívat spolu se sólo houslemi a ve falsetu prorokuje Prokopovi obrovskou budoucnost, doprovází je harfa. Po tomto úvodu přijede Carsonovo auto, slyšíme opět celou řadu zvuků, klakson auta, hluk motoru a po přechodu do Presta, čtvrtka = 106, i zvuky cirkulárky, hučení letadla a další. Celý první díl opery, Kašík sám používá označení díl, nikoli jednání, končí únosem Prokopa v tomto divokém dramatickém tanečním závěru.⁸³

2.7.2. Díl druhý

Largo, čtvrtka = 56, unavená scénérie Balttinu. Scénická poznámka Kašíka: „Mezi zrcadly zámeckého prostoru a vitrínami s voskovými figurínami strnulých šlechtických předků bloudí jako ve snu Prokop, za ním Carson. Elektrofonické zvuky v této části připomínají vysoké tóny zvuku cinkání sklenic, opět se přidává sbor se svým „bloudění ve snění“ po tomto se ozve dlouhý sestup šestnáctinových not z elektrofonických varhan. Přechod tempa v Moderato, čtvrtka = 74, doprovází harfa a skleněné tyče.“ Další scénická poznámka: „Na scéně monotónně spíše přešlapují, než tančí, páry, šlechtická, velkopřemyslnická zrudělá společnost v Balttinu, vše ve snové fantastické atmosféře“. Prokop je zmaten a neví, kde se nachází, Carson mu vysvětluje, že je v Balttinu v obrovských muničních závodech. K tomu stále hraje harfa a tajemně cinkají skleněné tyče, jen někdy se ozve tichý zvonivý elektrofonický zvuk. Carson i Prokop zpívají v naprostém pianu pianissimu, Carson spíše bisbigliando, tedy šeptem. Poté již v silnější dynamice představuje Carson Prokopovi Barona Rohna jakožto ředitele Balttinských závodů. Prokop se brání tomu, že byl do Balttinu zavlčen proti své vůli v dramatické melodii ve forte fortissimo, než ho opět v pianu zastaví Carson, aby tolik nekřičel a upozorňuje ho na příchod princezny Vilemíny. Její jméno se zde uvádí jinak, než je tomu v Čapkově románu. Prokop chce uprchnout, ale ve dveřích ho zastaví D´Hémon. Spolu s prvním vstupem této hlavní záporné postavy zazní dva gongy a elektrofonický řezavý zvuk, které mají zdůraznit dramatickост této osoby. Když D´Hémon zpívá, celou dobu se ozývá chrčivý a znepokojující elektrofonický zvuk. Vše se naopak změní příchodem princezny, jejímž jakýmsi leitmotivem je Tempo di Blues, který vlastně již známe z prvního dílu, ze scény, kdy Carson s Prokopem seděli v baru a zpěvačka zpívala píseň v Tempo di Blues Zčernalá rakvi. Kašík dokonce předepisuje, že zpěvačka v baru má zpívat hlasem Princezny. Tedy Tempo di Blues, čtvrtka = 70, a Carson představuje Princeznu a Prokopa. V tomto krátkém představení se opět objevují aspekty žoviálního Carsona, jazzové prvky a postupy. Naopak princezna odpovídá v mezzopianu s povýšeným klidem. Prokop v dramatickém forte odporuje a chce být propuštěn. Poté slyšíme další vysoké tóny připomínající sklo, jak píše v poznámkách sám Kašík píše „skleněné tóny“. Princezna odchází, hudba připomíná kombinaci vojenského a smutečního pochodu spolu se swingovými motivy a postupně mizí v opětovném snovém cinkotu. Tempo přechází do Foxtrotu, čtvrtka = 80. Následuje dialog Prokopa s Carsonem, který v leččem připomíná jejich dueta v prvním dílu v tempu Charleston. Zde jsou ovšem ještě dramatictější laděné a v místě, kde Carson opakuje: „utekl i s Krakatitem, i s Krakatitem“ je atmosféra velmi znepokojující. V tomto duetu

⁸³ Václav Kašík. *Krakatit, opera o dvou dílech*. Praha: Dilia, 1960.

vycházejí najevo další informace důležité pro dějový posun. Dozvídáme se, že Ing. Tomeš již z Balttinu odjel a že jistý laborant ukradl Krakatit. Po přechodu do Presta (čtvrtka = 80) se Prokop pokusí z Balttinu prchnout, a ve fff ozývají výstřely. Po přechodu do Allegra Prokop potkává Princeznu, je zcela udýchaný a opakuje: „řekněte, řekněte jim, že na ně, na ně kašlu“. Prokop prchá dále, Carson křičí, ať po Prokopovi nestřílejí, protože si uvědomuje, jak je pro ně důležitý, a opět je zde slyšet sypaní skla. Princezna skrývá Prokopa ve svém pokoji. Celá scéna pronásledování se pohybuje ve stále se opakujících figurách ve smyčcích s doprovodem perkusí a xylofonu. Potom Princezna odežene strážce a zůstane s Prokopem sama v pokoji. Hudba opět přechází do Tempo di Blues, čtvrtka = 70. V Princeznině pokojíku hraje rádio a slyšíme hlas zpěvačky, dle Kašíka jde i zde o hlas princezny, zpívající další píseň na báseň Vítězslava Nezvala *Krajina na odpolední pasece* (Sbírka básní Velký orloj, 1949, Vítězslav Nezval). Tato píseň má podtrhnout romantickou atmosféru a vznikající vztah mezi Prokopem a Princeznou. Jemný doprovod houslí, harfy, glissanda a zároveň stálá široká horizontální melodie smyčcových nástrojů vytváří milostnou hudební scénérii. Během této scény Prokop Princezně provede svou „zkoušku dotekem“, a tedy z doteku její ruky se snaží určit, jakou má povahu. Poté Princezna žádá Prokopa, aby vyrobil z jejího pudru třaskavinu. Tuto scénu zakončuje celesta a scénická poznámka: „Princezna se vrhá na gauč silně vzrušena“. Poté změna scény, vidíme Prokopovu laboratoř, slyšíme celou řadu výbojů, chřestící zvuky, gongy, údery tamburů a klavír, na jehož struny se hraje tympánovými paličkami. Napřed je tempo Lento rubato, pak hned přechod do Allegretta, Prokop předává Carsonovi puderit, onen požadovaný výbušný pudr pro Princeznu. Baron Rohn a D´Hémon spokojeně konstatují, že Prokop spolupracuje. Dále slyšíme sirénovité zavytí a napětí udržuje stálé bubnování tambora. Princezna jde přímo k centru výbuchu, a proto ji Prokop chce zadržet. Při obrovském výbuchu se na zemi Princezna a Prokop vášnivě líbají a při tom se princezna zakousne do Prokopových rtů. Z pro mě neznámého důvodu Prokop zpívá: „dost Princezno dost, už je po všem“. Takto totiž Prokop nereaguje ani v jedné z Kašíkových předloh, a to ani v Čapkově, ani v té Vávrově. Ozývají se tu prvky z předchozí erotické scény s písní Krajina, táhlé legáttové motivy ve smyčcových nástrojích, ale i dramatické naléhavé momenty: „nesmíš, zabijí tě, zabijí tě“. Scéna končí Carsonovým komickým: „smím už vstát?“ a tempo přechází do Allegretto-leggiero, čtvrtka = 86. Carson se zde ocitá opět ve své tradiční poloze, tedy žoviálně oznamuje, že exploze byla báječná. Princezna předstírá chlad: „To bylo vše“. Carson pokračuje jako většinou, tedy mnoho slov ve vysokých triolách. Poté přichází Meno, čtvrtka = 86, ondista rozeznívá Martenotovy vlny a do toho se opět ozývají slova ve sboru: „Kratatit, Krakatit“.

Změna scény. Princezna sedí a za doprovodu cembala zpívá *Plaisir d´amour*, francouzskou milostnou píseň z roku 1784 se zvláštním zhuštěným doprovodem, který místy vytváří disonance v šestnáctinových notách klesajících a stoupajících. Princezna hraje píseň v tempu osmina = 92. Můžeme zde vidět Kašíkův jasný kontrastní záměr. Srovnání Ančí, která v Týnici doprovázela prostou lidovou píseň u klavíru v oktávách ve stupnici C dur s Princeznou, která je zjevně zkušenější a ostřílenější nejen co se hudby a doprovodu na klávesový nástroj týká. Princezně tato píseň, jak jsem již psal

v jiné části práce, dodává jakousi hlubší duši a osobní úroveň, kterou ve Vávrově filmu, ze kterého Kašík vycházel, poněkud postrádá. Poté cembalo pokračuje ve hře a přidávají se k němu z nahrávky čtyři mandolíny, které postupně zrychlují a zase zpomalují, a ještě se přidá vysoký elektrofonický zvuk. Změna tempa, osmina = 140, a smyčce imitují píseň *Plaisir d'amour*. Scénická poznámka: „Prokopa stále hlídá Holz“, tedy jeho osobní stráž. Mandolíny a elektrofonické zvuky v glissandech ustávají, a na scénu vchází Carson. Vysvětluje Prokopovi, proč ho Holz hlídá, a opět ho v jeho typické rubatové melodii v osminových notách doprovází xylofon. Ve chvíli, kdy Carson změní přístup k Prokopovi a vyhrožuje mu, že pokud nevydá Krakatit po dobrém, bude převezen do pevnosti, se mění i tempo, čtvrtka = 60. Poté honí Prokop Carsona a hlídače Holze po scéně a vyhrožuje, že je vyhodí do povětří. Do nastalé vřavy vchází Princezna a se slovy: „Mon cher, mon cher, nezlob se, můj milý“ se tiskne k Prokopovi. Tato fráze je psána ad libitum a je potěšující, že je to další prvek ukazující více Čapkovu Princeznu, než jak ji vykreslil Vávra. Při houslovém sólu podle scénické poznámky ji Prokop odnese na lehátko a v následné milostné scéně v Tempo di valse, čtvrtka = 90, zpívá Prokop pro Princeznu zamilované arioso *Tvé vlasy při úplňku* (Sbírka básní Velký orloj, 1949, Vítězslav Nezval). Většinu árie je Prokop doprovázen jen elektrofonickými zvuky, poté sborem s dozvukem a harfou. Mezihru vede sólo v hoboji, poté Prokopa doprovázejí varhany a sólové housle. Celá scéna, kterou vnímám jako by byla v jakémsi erotickém oparu, je vášnivá a přitom jemná. Scénická poznámka zní: „Elektrofonická bouře. Projekce erotizuje prostředí. Erotický akt vrcholí v básnickém opisu“. Prokop chce, aby s ním Princezna utekla. Poté Princezna zpívá svou úvahu o tom, že kdyby vyrobil Krakatit, byl by slavný a jejich vztah by tak nabyl na legitimitě. Prokop jako by dále pokračoval ve svém milostném aktu a zpívá opět píseň *Tvé vlasy při úplňku*. Pak se zase ozve sborový šepot: „Kratatit, Krakatit“. Následují elektrické výboje ve forte forte fortissimu a po hukotu do ztracena se ozve klepot na dveře.

Tempo di marcia, čtvrtka = 80. Vchází Baron Rohn a Carson. Carsona doprovází trumpetista v šestnáctinách a klavír, na který se hraje tentokrát dlaněmi do strun. Poté se přidává flétna s řadou šestnáctinových septol a klavírista hraje nyní zase drátem po strunách, vše vytváří rychlý a neklidný dojem. Prokop řekne, že třaskaviny, které drží v ruce a které jsou všude kolem, vybuchnou v případě otřesu. Vtom náhle přichází dlouhá fermata. Carson s Rohnem uskočí a vše se zklidní. Doprovod je nyní pomalejší, avšak Carson jako vždy hovoří rychle a v šestnáctinových notách. Rohn má působit nabubřele a důležitě, proto si obřadně deklamačně odkašlává a toto odkašlávání pak používá znovu, když naznačuje Prokopovi, že v případě vydání Krakatitu bude povýšen do vysoké vojenské hodnosti, a v takovou chvíli by byl jeho vztah s Princeznou akceptovatelný i veřejně. Jeho melodii několikrát v doprovodu imituje fagot. Rychlé a žoviální vstupy Carsona: „To je přece kariéra, to je přece kariéra!“, jsou v kontrastu s důležitým a pomalým Rohnem. A k nim ještě přistupují rázné dramatické a rozhodné vstupy Prokopovy, který se s oběma pány odvážně vypořádává se svými ručními granáty. Carson i zde působí jako komický prvek, kdy užívá slova: „Mám toho dojem zastrašování“ a další. Ve chvílích, kdy Carson s Prokopem řeší ruční granát, je opět i doprovod velmi zběsilý. Po koruně opět Rohn začne zpívat

spolu s fagotem a nasadí opět emoci své povýšené důležitosti. Po dokončení nabídky na vydání Krakatitu a tím získání možnosti být s Princeznou přichází přechod na Meno Tempo I, čtvrtka = 90. Následuje krátká zběsilá mezihra, při které Prokop prchá k zámku a vrhá kolem sebe třaskaviny po vojácích i po všem, co se hýbe. Princezna sedí v budoáru a zpívá opět Plasir d´amour. Zde je doprovázena zvukem hracích hodin či hrací skřínky. Prokop do tohoto klidu vtrhne s hřmícím doprovodem smyčců. „Tedy jen o to šlo, abych vám vydal Krakatit!“ Zde ho doprovázejí akordy v žesťových nástrojích, který ve svých sforzandech mají podtrhnout onu jednoduchost a ukrutnost plánu Princezny a celého Balttinu. V akordech připomínajících hrací skřínku: „Chystáte válku a já vám měl pomáhat“, má mizet naše vidina Princezny v citové rovině. Poté Prokop ironicky imituje Martiniho Plasir d´amour. „Dva milióny mrtvých, to už je partie pro princeznu“. Princezna ho vyhání. Prokop ji ještě řekne: „Lituji, že jsem klesl až k vaší jasnosti!“ a poté prchá. Tato interpretace je tedy naprosto stejná jako ve Vávrově filmu, až na to, že se tu princezna nemění ve voskovou figurínu a zároveň naprosto jiná než v Čapkově románu. Po mezihře potkává Prokop D´Hémona, který ho odveze z Balttinu. Tuto dramatickou scénu vede flétna a dřevěné dechové nástroje, ale jsou tu opět silné doplňující zvuky, řev zabitého, jekot motoru a další výbuchy. Po útěku jsou tu další prostřihy na operační stůl, na Lékaře a sestru nad neznámým nalezeným. Largo, a sbor opět zpívá své zahalené a temné: „Bloudění, dlouhé bloudění“, které je rozdělené sólovým hobojem. Cestu Prokopa a D´Hémona opět provází celá řada elektrofonických efektů a ruchů, řezavý zvuk, ječící stroje, blesky a hromy. Potom Prokop za doprovodu harfy konstatuje, že to, kam přijeli, není domov. Změna tempa na Allegro ritmico, osmina = 160. Na prvním magnetofonovém pásu je slyšet zvuk cirkulárky. D´Hémon zpívá za doprovodu glissand a elektronických zvuků, že od nynějška bude pro Prokopa „prostě kamarád“. Do toho se přidává sbor anarchistů, který punkcionalisticky deklamují pouze vokály A, E, I, O, U. Velkou část tohoto výstupu má D´Hémon psanou parlando. Mezi tyto mluvené pasáže pak vstupují velmi exponovaná pěvecká místa. Do tohoto drsného a krutého projevu vstupuje Prokop s dotazem připomínajícím téměř nářek v pianopianissimu: „Kde je Jirka, Jirka Tomeš?“, poté D´Hémon pokračuje ve svém svádění Prokopa ke zneužití vynálezu k ovládnutí světa, u kterého ho doprovází elektrické varhany a prapodivné zvuky včetně trysek letadla. Žestě dokončují tuto velkolepou scénérii za zvuku hukotu zvonů. Poté prostor rozřízne opět zvuk cirkulárky a znovu se opakují glissanda a neklidné tóny, které již zazněly před D´Hémonovým vyprávěním. Mají ukázat atmosféru pitoreskních zmatených anarchistů, mezi které přivede D´Hémon Prokopa a opět zpívají své vokály a vytváří chaos. Sbor opěvuje Prokopa jako: „Kamaráda Krakatita“ výkřiky: „Kratatit“ a „hip hip“. Scéna se zklidní teprve když Prokop dostane slovo a má k zástupu promluvit. Prokop je zmatený a v pianu s doprovodem tremolujících smyčců chce vědět, kde mají anarchisté Krakatit. Se slovy: „Zas je v mých rukou“ si bere pikslu s Krakatitem, a zde ho doprovázejí v sólu první housle. Sbor se mu vysmívá, zda je to všechno, co jim chtěl říct. Smích přeruší D´Hémon, který v tempo di marcia doprovázeném řehtačkou vyžaduje, aby anarchisté na základě vlastnictví Krakatitu zahájili válku s celým světem. Poté je změna na Meno mosso, čtvrtka= 84. D´Hémon vyhláší nutnost nechat v jedné minutě vybuchnout celé lidstvo. V doprovodu jsou vypsány zvuky kulometů a děl a ozývají se

další výbuchy a sirény. Sbor oslavuje Prokopa a Krakatit. Proběhne zde kratičká scéna, v níž se Prokop setkává s Neznámou dívkou/Prostitutkou. Tato poměrně důležitá část Čapkova románu je tu poněkud zhuštěna do osmi taktů. Poté anarchista Rosso podnikne pokus o ovládnutí společnosti anarchistů a Krakatitu a je poměrně rychle svými souputníky zabit. Celá scéna Rossa je doplněna bubnováním a sborovými výkřiky. Poté anarchisté mizí a D´Hémon bere Prokopa do tajemné stanice, odkud ovládá exploze Krakatitu. Zvuky větru jsou kromě D´Hémonova hlasu dominující zvuk, smyčce doprovázejí Prokopa, když se vyjadřuje, že to tam vypadá stejně jako v jeho laboratoři. D´Hémon mu ukazuje přístroje a aparátky, kterými přivádí Krakatit k výbuchu. Při popisu těchto vln kromě elektrofonických zvuků a výbojů slyšíme i flétnu ve vysoké poloze a varhany. Před výbuchem Krakatitu duní zvony a slyšíme mohutné akordy klavíru. Pak vše prorazí obrovský výbuch a křik lidí po výbuchu. D´Hémon tak zabil Krakatitem své anarchisty, kteří po usmrcení anarchisty Rossa sbírali Krakatit do kapes. Prokop ve stanici nevědomky přivedl Krakatit k výbuchu sám. Poté se střídá tempo di marcia a tempo rubato, když D´Hémon požaduje po Prokopovi, aby neotálel a zahájil s Krakatitem válku. Prokop to odmítá, nechce zavinit smrt miliónů lidí a uvědomuje si, že musí zastavit Tomeše, který se v prachárnách Grottup snaží Krakatit vyrobit. Za virblů třech vojenských bubnu, mizí D´Hémon se slovy: „Blázne, hloupý blázne“. Prokop prchá. Hukot strojů nás přenáší k prachárnám Grottup. Hlídač odmítá pustit Prokopa dovnitř, aby varoval Tomeše před výrobou hrůzného vynálezu. Zde je doprovod velmi hustý, s konstantně se opakující figurou. Zneklidňující efekt spěchu a strachu z výbuchu umocňuje stále se opakující sled vysokých flétnových tónů. Hlídač Prokopa vyhazuje od mříží. Přes všechnu Prokopovu snahu není vpuštěn dovnitř a po výstřelech prchá. Prachárny Grottup po chvíli vybuchují v obrovské explozi. To proto, že Tomešovi se podařilo vyrobit Krakatit. Ozývá se mohutný sled pasáží ze začátku prvního dílu a klidné houslové sólo, tedy přesná imitace začátku opery. Přijíždí vůz s poštákem a prostá melodie konečně uklidní celou smršť náročné a dramatické hudby, která zněla od setkání s D´Hémonem až doposud. Imituje se melodie z prvního setkání s Poštákem na jiná slova. Pošták veze Prokopa na kozlíku. Odpovídá na Prokopovu otázku: „Proč ho potkalo tolik zlých věcí?“ slovy: „Pro tvou pýchu, ta byla v tobě.“ a ptá se ho na jeho vynález. Prokop stejně, jako když o Krakatitu mluví poprvé na začátku opery s Ing. Tomešem, mluví i nyní, tedy opakuje třikrát rychle za sebou: „Kratatit, Krakatit, Krakatit“. Poté přináší poselství o tom, že lepší než vyrábět výbušniny, které zabíjejí lidi, je vyrábět něco co svítí a hřeje a je lidem k užitku. Prokop zpívá: „Dobrá, já to tedy zkusím“. Pošták s Prokopem mizí v dálce a Ošetřovatelka s Lékařem konstatují, že pacient již nepotřebuje kyslík a že je zachráněn. Sbor opakuje a zpívá: „Zachráněn“, melodii po něm ještě opakuje orchestr, a tři gongy spolu s celým orchestrem uzavírají tuto neobyčejně třaskavou operu.

3. Závěr

Když jsem se poprvé seznamoval s klavírním výtahem opery Krakatit, okamžitě jsem mě přepadla lítost nad tím, že se Kašík drží Vávrovy filmové předlohy, jež mi byla odedávna doslova cizí. V průběhu seznamování se s operou, jsem ovšem zjistil, že Václav Kašík dal tomuto dílu další rozměr, odevzdal do něj velký kus své duše, otevřel další možnost pohledu na toto dílo. Jestliže v ději románu Krakatit od Karla Čapka jsme schopni nalézt vnitřní svět literárního génia, tak v rozboru Kašíkovy opery získáváme další velký kus duše umělce. Na rozdíl od Vávrova filmu zde opět nacházíme duši jednotlivce. Krakatit v opeře není jen převedením děje na širokou společnost v politickém kontextu doby, jako je tomu u filmu. Kašík přináší do opery rovinu hudebníka, čímž podtrhuje aspekty postav a děje jeho osobitým vnímáním situací, povah a osobností právě touto svou osobitou hudbou. Hudbou velmi rozdílnou, dynamickou a měnící se. Dalším velkým posunem pro tuto operu a dalším důvodem, proč jsem právě Krakatit chtěl zpracovat v této práci, byla inscenace Alice Nellis, která této opeře dala další velký osobitý pohled, tentokrát pohled režisérky. Z mého hlediska její režie v Národním divadle v roce 2017 podtrhla ony Čapkovské jinotaje v ději. Ve spolupráci s Petrem Kofroněm plně využila potenciál Kašíkovy hudby k podtržení jeho stopy a jeho osobitosti, Vávrou okleštěný Krakatit pak doplnila svou schopností vytváření kouzelných vizí, na nichž spolupracovala s Matějem Cibulkou a Kateřinou Štefkovou, čímž vznikla velkolepá podívaná. Nesmíme zapomínat na citlivé vedení pěvců v hereckých výkonech, silné a propracované nápady projekce a další prvky, které přinesly celé opeře přesně ten efekt, který způsobil, že při spouštění opony na konci, divák cítil až mražení, a to ať už stál v portále, či seděl v hledišti. Dovolil jsem si tedy popsat tento slepenec velkých uměleckých duší, které se pojí pod názvem Krakatit.

Prameny a literatura

ČAPEK, Karel. Krakatit. Praha: Fortuna Libri, spol. s.r.o., 2018. ISBN: 978-80-7546-16-2-9

ČAPEK, Karel. Listy Olze. Praha: nakladatelství Československý spisovatel, 1971.

ČAPEK, Karel. Věře Hrůzové: dopisy ze zásuvky. Praha: nakladatelství Melantrich, 1980. ISBN: 80-86207-15-3

ČERNÝ, Václav. Paměti III. Brno: Atlantis, 1992. ISBN: 80-7108-036-5

HUČÍN, Ondřej. Václav Kašlík Krakatit. Praha: Národní divadlo v Praze. ISBN: 978-80-7258-590-8

KAŠLÍK, Václav. Jak jsem dělal operu. Praha: Panton, 1987. Vydavatelství Českého hudebního fondu.

KAŠLÍK, Václav. Krakatit Opera o dvou dílech. Praha: Dilia, 1960.

KUČERA, Martin. Drama dirigenta. Praha: Karolinum, 2018. ISBN: 978-80-246-3804-1

JANÁČKOVÁ, Olga. Jak vznikla a zanikla Velká opera 5. května. [online]. 2010 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/jak-vznikla-a-zanikla-velka-opera-5-kvetna>

RŮŽIČKA, Daniel. Zdeněk Nejedlý. [online]. [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: http://www.totalita.cz/vysvetlivky/o_nejedlyz_01.php

SRBA, Bořivoj. Divadlo D 34. In. Česká divadelní encyklopedie [online]. 2000 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divadlo_D_34

Pujman Ferdinand. In. Česká divadelní encyklopedie [online]. 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Pujman,_Ferdinand

Slovník českých filosofů – Zdeněk Nejedlý. In: Katedra filosofie MUNI [online]. [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/nejed.html>

Alfréd Radok. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Alfr%C3%A9d_Radok

Alois Hába. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Alois_H%C3%A1ba

Pavel Dědeček. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel_D%C4%9Bde%C4%8Dek

Pěvecké sdružení pražských učitelek. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/P%C4%9Bveck%C3%A9_sдру%C5%BEen%C3%AD_pra%C5%BEsk%C3%BDch_u%C4%8Ditelek

Pěvecké sdružení pražských učitelů. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/P%C4%9Bveck%C3%A9_sдру%C5%BEen%C3%AD_pra%C5%BEsk%C3%BDch_u%C4%8Ditel%C5%AF

Rudolf Karel. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Karel

Václav Talich. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/V%C3%A1clav_Talich

Zdeněk Nejedlý. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Zden%C4%9Bk_Nejedl%C3%BD

Václav Talich sebevědomí a pokora [dokumentární film] Režie Martin Suchánek. ČR: Česká televize, 2004.

Potomci slavných. 56. epizoda „Václav Talich“. TV, ČT1, 1997. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1043766361-potomci-slavnych/29732727336004-vaclav-talich/>

Krakatit [film]. Režie Otakar Vávra. Československo, 1948. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/16151-krakatit/>

Krakatit [prolog k opeře]. Režie Alice Nellis. ČR: Národní divadlo Praha, 2017.

Krakatit 1961. In: Archiv NDM. [online] Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/opera/inscenace/1462-krakatit/>

Krakatit 1966. In: Archiv ND. [online] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2066>

Krakatit 2017. In: Archiv ND. [online] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/6433>

Italští fašisté v barvě [dokumentární film]. USA, 2006.

