

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**VŠECHNA JITRA SVĚTA
ROZBOR KNIŽNÍ, FILMOVÉ A AUTORSKÉ DIVADELNÍ
PŘEDLOHY**

Petr Kolman

Vedoucí práce: doc. Mgr. Vratislav Šrámek

Oponent práce: doc. MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D

Datum obhajoby: Září, 2020

Přidělovaný akademický titul: Magistr umění (MgA.)

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

MASTER THESIS

**TOUS LES MATINS DU MONDE
ANALYSIS OF THE BOOK, FILM, AND AUTHOR'S THEATER**

Petr Kolman

Thesis advisor: doc. Mgr. Vratislav Šrámek

Examiner: doc. MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D

Date of thesis defense: September, 2020

Academic title granted: Master of Arts (MgA.)

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

**VŠECHNA JITRA SVĚTA: ROZBOR KNIŽNÍ, FILMOVÉ A AUTORSKÉ
DIVADELNÍ PŘEDLOHY.**

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

Praha, dne

.....
Podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá analýzou díla *Všechna jitra světa* v jeho literární, filmové a divadelní formě. Cílem práce je přiblížit čtenáři životy slavných francouzských umělců a hráčů na violu da gamba, jako byl Sainte-Colombe, či Marin Marais a zároveň popsat rozdíly mezi románem, filmem a autorskou tvorbou. Důraz je kladen především na propojení hudební a divadelní složky. Teoretická část práce se zabývá historickým a politickým kontextem, charakteristikou umělecké tvorby v době baroka, popisem postav a rozborem jednotlivých děl. Praktická část se věnuje divadelní inscenaci, která představuje autorskou tvorbu na motivy rozebíraného díla, a jejímu propojení s částí teoretickou.

Klíčová slova

Quignard, Corneau, Viola da gamba, Baroko, Ludvík XIV, Sainte-Colombe, Marin Marais, Šírání čirého jasného dne

Abstract

The diploma thesis is written about the piece of work *Tous les matins du monde* in its literary, cinematographic and theatrical form. The aim of this paper is to describe the life of famous artists and viola da gamba players, as Sainte-Colombe or Marin Marais. And at the same time to analyze differences between the book, the movie and author's creation. The accent is putted on the link between musical and theatrical components. The theoretical part is concentrating on historical and political context, characterization of artistic creations during the baroque period, description of characters and analysis of different adaptations. The practical art is dedicated to theatral production, which is an author's creation based on this story, and its connection to the theoretical part.

Key Words

Quignard, Corneau, Viola da gamba, Baroque period, Louis XIV, Sainte-Colombe, Marin Marais,

Poděkování

V první řadě bych velice poděkoval svému vedoucímu práce panu doc. Mgr. Vratislavu Šrámkovi za jeho odborné vedení práce, podněty, názory a především trpělivost. Veliké díky patří také partnerce Bc. Markétě Jablonské za její odborný překlad francouzských zdrojů a nekonečnou podporu při psaní práce. V neposlední řadě chci poděkovat MgA. Nině Jacques za možnost účinkovat v autorském představení a za poskytnuté materiály.

OBSAH

Úvod.....	1
1. Baroko	2
1.1. Vláda Ludvíka XIV.....	3
1.2. Divadlo.....	4
1.3. Hudba	6
1.3.1. Hudba za doby Francouzského absolutismu	9
2. Viola da gamba	10
3. Vybraní skladatelé doby	11
3.1. Monsieur de Sainte-Colombe.....	11
3.2. Marin Marais	12
3.3. Jean-Baptiste Lully.....	13
4. Všechna jitra světa – knižní předloha.....	14
4.1. Pascal Quignard	15
4.2. Resumé	16
4.3. Pojem hudby v psané formě.....	19
5. Všechna jitra světa – Filmová předloha.....	19
5.1. Alain Corneau.....	20
5.2. Jordi Savall	21
5.2.1. Konkrétní skladby.....	22
5.3. Rozdíly: Kniha vs. Film	23
6. Šírání čirého jasného dne.....	25
6.1. Praha	25
6.2. Hospitál KUKS	27
6.3. Divadelní jazyk.....	28
7. Práce na rolích	33
8. Resumé.....	36
Závěr.....	39
Použité prameny a literatura:.....	40

Úvod

Diplomová práce se zaměřuje na dílo francouzského původu *Tous les matins du monde*. Věnuje se knižnímu románu, filmové předloze a autorské divadelní inscenaci, která z něj vychází. Cílem práce je v první řadě dostat se více do hloubky samotného knižního díla, tedy komplexně popsat existující knižní i filmovou formu. Následně prohloubit více charakteristiku barokní hudby, včetně jejích předností a dojít k důvodu, proč se drží její popularita i v 21. století. Dále pak podtrhnout rozdíly v autorském podání, a popsat samotnou cestu procesu.

Ovšem, než se čtenář dostane k samotné knižní předloze je nutné ho seznámit s historickým kontextem. Nelze opomenout období, v jakém se příběh odehrává, ať už z kulturního, či politického hlediska. Barokní éra ovlivnila celou Evropu, nejen novým typem architektury, ale také divadelní a hudební novelou. A právě ve Francii za vlády Ludvíka XIV. se odehrává příběh *Všechna jitra světa* od autora Pascala Quignarda

Diplomová práce je zaměřena na období života hlavních postav románu *Monsieur de Sainte-Colomba* a Marina Maraise, skutečně žijících skladatelů 17. století a hráčů na nástroj zvaný Viola da gamba. Seznámíme se s jejich životy, tak jak jsou popisovány v knize, i mimo ni. Zároveň v rychlosti nastíníme příběh a pokusíme se odpovědět na otázku, proč je právě tento román tak inspirující v hudebním světě. Dotkneme se zpracování hudby a skladatelů v psaném, filmovém i autorském zpracování.

Paralelně budeme také porovnávat filmovou verzi příběhu, která nese rozdílnou poetičnost a konkrétní představu o hudbě a jejím vlivu na posluchače. Dozvíme se něco o autorovi filmu, kterým je Alain Corneau a vztahu mezi ním a spoluautorem scénáře filmu Pascalem Quignardem. Porovnáme rozdíly oproti verzi knižní, a pokusíme se zjistit, proč režisér a scénáristé upustili od některých částí knihy anebo jaké scény přidaly.

Praktická část práce se bude věnovat autorské tvorbě, ze které toto téma vychází. Pozornost bude zaměřena na zkoušení autorské inscenace od režisérky Niny Jacques a dramaturga Petra Erbesse. Inscenace, jež nese název *Šírání jasného čirého dne*, je nepřímou adaptací filmového a knižního zpracování *Tous les matins du monde*. Zkoušení probíhalo zprvu v Praze v prostorách divadelní fakulty AMU a později v prostorech Hospitálu KUKS.

Teoretická část práce byla vypracována především na základě české a francouzské literatury. Citováno je dle mezinárodní citační normy.

1. Baroko

Příběh *Všechna jitra světa* se odehrává ve Francii v 17. století nazývaném také „Grand Siècle“ (Velké století). V době baroka za vlády Ludvíka XIV.

Co je ale baroko? „*Renesance jako krize pocitu životní jistoty: zámožské objevy, humanismus, biblická kritika, náboženská reformace, náboženský racionalismus a náboženský materialismus padovský, libertinství, „smutek renesance“*¹

Baroko jako směr vzniká na konci 16. století v Itálii a posléze se v 17. a 18. století rozšiřuje dál po celé Evropě. Přímo navazuje a reaguje na racionalismus a imanenci renesanční doby, a v určitém smyslu ji překonává. Cílem nového směru bylo vyřešit krizi, ve kterou renesance postupem času a přirozeným rozvojem vyústila. Tato krize se týkala nejen umění, ale také sociálních, politických, kulturních, a dokonce i mravních vztahů. Baroko je reakcí na tuto rostoucí krizi a jejím úkolem je tuto krizi vyhojit. Na druhou stranu tento úkol popírá, jelikož obsahuje části vycházející v podstatě ze středověkého křesťanského myšlení.

Člověk se cítí být více svobodným a být konatelem vlastních činů. Cítí odpovědnost, je nadutý, pyšný, a tedy částečně i mstivý.

Václav Černý ve své knize píše že „*Baroko dlužno tedy chápat především jako ofenzivní reakci křesťanského náboženského citu [...], a nábožensky oduševnělých tradic evropského člověka proti podstatě ducha renesančního.*“² Toto hnutí je úzce spojené s tzv. contre-réforme³, přezdívanou také jako katolická reformace. Termín, jež je obecně používán pro reakci katolické církve na protestantskou reformaci. Po útocích protestantů na katolickou církev reagují autority se značnou vervou. Pouští se do skutečné transformace katolického učení, kdy je snahou přiblížit se věřícím a apelovat na jejich city. A právě k dosažení těchto cílů využívají baroko ve všech jeho formách, především po hudební a obrazové stránce. Baroko je tedy jakousi *antitezí* či *kontrastem renesance*. V literatuře začíná převládat strojenost a výrazová rozmanitost, která je úzce spojená s experimentováním.

Tento směr, názor, myšlenka, inspirace zavádí do pevných a dosud strnulých struktur pohyb. Reorganizace díla podle nového, vlastního principu.

¹ Václav Černý, Barokní divadlo v Evropě, strana 7

² Václav Černý, Barokní divadlo v Evropě, strana 14.

³ Protireformace

1.1. Vláda Ludvíka XIV.

Hlavní figurou doby je vládce Ludvík XIV. (*5. září 1638–5. září 1715) přezdívaný „král slunce“. Vládl neskutečných 72 let, což je nejdélejší kralování v historii Francie. Od roku 1643-1651 pod vedením své matky a po dosažení plnoletosti 7. září 1651 až do konce svého života. Roku 1654, 7. června byl pomazán a korunován v Remeši. Podle francouzského státního práva byli francouzští králové prohlašováni za plnoleté ve 13. letech a na začátku 14. roku života. Jeho další neoficiální přezdívkou bylo „patron des arts“ neboli, patron umění. Celý život jevil veliký zájem o veškeré formy umění, ať už o hudbu, divadlo, architekturu či malbu. Formou jakési renty, využíval státní finance k podpoře umělců. Tímto krokem si zaručil částečnou kontrolu nad uměleckou produkcí doby. Úkolem pověřil některé instituce (např. parlament, který kontroloval cenzuru, francouzská Akademie dbala na správné užívání jazyka apod.). Díky tomuto uspořádání, mělo šanci mnoho slavných umělců, jako byl například Molière, Racine ad., profitovat ze státních peněz. Sám byl amatérským hráčem na kytaru a tanečníkem a z hudby udělal jeden ze základních kamenů své vlády. Málokdy v historii byl vztah mezi hudbou a politikou v takové symbióze jako v období francouzského absolutismu, a to i díky státníkům jako byl Mazaren nebo Richelieu. V té době byla Francie nejlidnatějším, nejbohatším a nejmocnějším státem v Evropě. Jeho otcem byl Ludvík XIII. a matka Anna de Austria. Měl bratra Filipa, Vévoda z Anjou a z Orléansu. V červnu 1660 uzavřel sňatek se španělskou infantkou⁴ Marií-Terezií (neplést s arcivévodkyní rakouskou, uherskou a českou).

Ve francii zavedl režim absolutní monarchie, díky níž nastolil pořádek, kontrolu názorů, umění atd. Po smrti jeho první ženy se tajně oženil s Františkou d'Aubigné, markýzou de Maintenon a pravděpodobně i jejím vlivem se vrací celá říše k náboženskému způsobu života.

Za Ludvíka XIV. neměl dvůr z počátku žádné pevné sídlo. Stěhoval se tedy mezi několika místy v Paříži jako bylo například Fontainebleau, Versailles nebo Louvre. Až v roce 1682 bylo Versailles povýšeno na stálé sídlo dvora vlády, a to až do královy smrti. Jak už jsme zmiňovali, tak královým úmyslem bylo soustředit u dvora nejlepší francouzské umělce, malíře, básníky, hudebníky a spisovatele. Rád se staral o dvorní zábavu společnosti. Hlavním cílem bylo takto ovlivňovat a směřovat veškerý umělecký život a využít ho v zájmu své politiky. Do té doby přetvořil patriarchální stát na absolutní monarchii a zavedl nový styl přímé vlády

⁴ Z lat. Infant = dítě, titul jež se uděloval ve středověkých královstvích

panovníka. Panovník tak disponoval státní mocí, kdy nebyl omezen parlamentem a nepodléhal tak ani zákonům, které sám vydával: latinsky „*lagibus absolutus*“ – zákonu nadřazen.

Významnou roli za vlády Ludvíka XIV. hrála francouzská katolická církev, kterou považoval za jeden ze svých nástrojů vlády a snažil se ji dostat do co největší závislosti na sobě samém. Přitom využíval Galikanismu⁵, který byl v monarchii tradičně velmi rozšířen. Také pokračoval v potlačování jansenistů, které zahájil Mazarin. Ti totiž byli zapleteni do frondy⁶. Jansenismus byl ve Francii poměrně rozšířeným náboženským hnutím, které v malých uzavřených skupinkách následovalo učení nizozemského teologa Cornelia Jansena. Příznivci jansenismu byli převážně měšťané a v menší míře v duchovní sféře. I přes určité podobnosti byli duchovní vůdci jansenismu zapřísáhlými odpůrci francouzských reformistů, primárně pak jezuitů. Po útocích protestantů na katolickou církev reagují autority se značnou silou – vrhají se do opravdové transformace katolického učení: snahou je být blíže věřícím a více apelovat na jejich city a k dosažení těchto cílů využívají baroko ve všech jeho formách.

1.2. Divadlo

„Barokní divadlo a barokní román se točí okolo pojmu cti a „*pundonoru*“.“ Barokní doba nese určitou podobu teatrálnosti a v tomto období se doslova rozpoutala záliba o divadlo a jeho praktikování. V té době má každý dvůr a zámek vlastní divadlo, operu i balet. Měšťané kočují od města k městu a hrají pro sebe ochotnická představení. Významné svátky byly důvodem ke slavnostem. K nim patřily i vánoční či velikonoční dramatická představení. Často se konaly průvody náboženských fraternit⁸ a cechů v krojích. Ulice i domy byly ozdobené věnci, lidé se oblékali do krásných šatů a všichni si užívali podívanou ve velkém stylu.

Samotnou radostí pro zrak bylo zdivadelnění smrti, kdy se nebavíme o smutečním obřadu jako takovém. Vrcholem byla tzv. výstavka mrtvoly na vrcholu katafalku jež navrhovali ti největší architekti doby. O tomto faktu svědčí samotné náhrobky, jako byly náhrobek Václava Vratislava z Mitrovic u svatého Jakuba, nebo náhrobek sv. Jana Nepomuckého u Svatého Víta. Vrcholem českého Baroka byl

⁵ Církevně politické a dogmatické hnutí francouzského katolického duchovenstva

⁶ Šlechtické povstání s následnou občanskou válkou (ve francii v letech 1648-53)

⁷ Věc cti

⁸ Řemeslnické či živnostenské sdružení nebo bratrství, jednota.

rok 1729 (některé zdroje uvádí rok 1727), kdy probíhaly úžasné osmidenní slavnosti ku příležitosti svatořečení Jana Nepomuckého, spojené s dramatickými přednesy, stovkami hudebníků a návštěvností statisíců lidí na střeleckém ostrově.

Světský život kladl důraz na panské slavnosti, svatby, křtiny, korunovace. Barokním vynálezem byla i dvorní etiketa královského fungování. Vrcholem byla španělská dvorní etiketa, kdy podle nařízených pravidel teatrální důstojnosti určovala, jak musí probíhat noční chůze manželova do královnin komnat. Barokní společnost byla hierarchicky dělena do tříd a stavů, z nichž má každý svoji zvláštní čest, která se umísťuje na první místo všech možných mravních zásad. Tato čest se stává u každého z nich posedlostí. A právě zásada byla oblíbenou studnicí dramatického okruhu. Vnější znakem byla jistá sláva, úcta, vnitřním naopak čest jednotlivce, rodiny či rodu. V chování dominovala pýcha, okázalost, nadutost. A v neposlední řadě jistá mstivost, užívající nástrojů lsti, intrik a překvapení. Samotnou cenou pro dotyčného, jež byl zrazen, či zneuctěn byla krev.“ Krev je nejlepší mýdlo, praví pohaněný hrdina španělského dramatu.“⁹ V každém slově jistá teatrálnost a námět k dramatu. Proto se bijí o osobní čest, čest svého stavu či vlastních dam. Tito duelisté se stali v 17. století pro Francii nebezpeční, a začala zasahovat státní moc, která souboje zakazovala a trestala. Richelieu tyto souboje trestal smrtí. Pokud by tomu všemu dal volný průchod, francouzská šlechta by se těmito duely navzájem vyhubila. Corneille na toto téma vybudoval zápletku dramatu o Cidovi.

Lidskou přirozeností je existence a její představa, a právě baroko často bere za vděk pouhé představy, imaginace nebo iluze. Je příkladem doby, ve které je důležité předstírat. Předstírat pomocí šatů, řeči, kdy si díky těmto prostředkům namlouváme určitou dokonalost v době, která byla krutá. Barokní divadlo a představa hrdinů z románů je naplněná různými pocity marnosti, pomíjivosti, míjení nebo plynutí. Právě plynulost si nese jistou kontinuální proměnu. Proměnu, kterou si nese tanec, plynutí, pohyb, který se každou chvílí mění. K němu máme hudbu, která okouzlí náš sluch, jemnost zvuků, která se rozvíjí, je nezachytitelná a je ve všem.

I masky sloužily k určité proměně nebo záměně. Byly důležité při mnoha společenských událostech, tancích, průvodech. Dalším tématem barokní doby je jakési zdání, přirovnávané k obrazu v zrcadle. Zrcadlo jako termín sám o sobě, hraje velkou roli v tématice božího vědění, kdy je člověk božím dílem, jeho

⁹ Černý, str. 48

obrazem, jeho zrcadlem. V románu od Molièra jsou zrcadlem cizí oči, skrze které si hrdina uvědomuje úkol, který je před ním nebo roli, kterou má hrát. Tyto hry měly za úkol zrcadlit společnosti, co se ve skutečnosti děje. Dalším příkladem může být divadlo na divadle, které například v Hamletovi zrcadlí, přes ochotnické herce, příběh vraždy jeho otce. Maska a hra s ní měly v době baroka obrovský význam nejen jako prostředek ke změně role, identity na divadle.

Získat angažmá v 18. století v pařížských divadlech bylo obtížné. Uchazeči museli projít tzv. výborem herců a poté nazkoušeli tři veřejná představení. Pokud uspěli byli přijati jako „pensionnaires“ dokud se neuvolnilo místo mezi „sociétaires“. Mladí herci začínali často jako alternanti předního herce. Poté se zařadili do určitého hereckého oboru (přední role pro tragédie byli vladaři, tyrani, milenci atd., v komediích naopak starci, sluhové, sedláci ad.) K tomu existoval větší počet druhořadých oborů a posléze herci pomocných rolí. Pravidlem bylo, že si herci tyto role drželi, co nejdéle to bylo možné.

1.3. Hudba

Nyní si nastíníme, jak to vlastně bylo s hudbou v baroku. Nejlepší bude porovnat jednotlivé principy hudby s dobou předešlou, tedy hudbou renesanční.

Prvním bodem je rozdíl stylů, který se od počátku baroka utvořil a vyvrátil tak stylovou jednotu renesanční hudby. Hlavní dvojicí stylu, která byla základem nového uvědomění jsou stile antico (lze najít i pod názvy stylus gravis, nebo prima prattica) (antický styl) a stile moderno (lze najít pod názvy stylus luxurians, nebo seconda prattica (styl moderní).

Dalším rozdělením, které vzniklo o něco později, je dělení hudby na chrámovou, komorní a divadelní (musica ecclesiastica, cubicularis, theatralis). Tyto termíny dělí hudbu podle jejich sociálního používání, a ne vždy vyjadřují rozdíly v hudební technice. Příkladem může být hudba chrámová, která nemohla být jednoznačně zařazena, protože mohla být komponovaná v novém, či starém stylu. Dovolím si odcitovat jednu antitezi, která vedla k dalším diskuzím, o vzniku stylů a rozdílů mezi hudbou renesanční a barokní: „Starí (renesanční) majstri poznali iba jeden štýl a jednu techniku, súčasní majú tri štýly – chrámový, komorný a divadelný, a dvě techniky – prvú a druhú.“¹⁰ Slova autora Berardiho Miscellanea Musicale (1689), podle kterého hlavní rozdíl mezi první a druhou technikou spočívá ve vztahu mezi hudbou a slovem.

¹⁰ Manfred F. Bukofzer, Hudba v období baroka, citát str. 210

Podle Bukofzera by se o renesanční hudbě dalo říci že "harmonie vládne nad slovem"; v barokní hudbě „slovo vládne nad hudbou“. Touto konkrétní tematikou se zabývali další spisovatelé z Florencie jako byl například Bardi nebo Corsi. Výsledkem teoretických debat na toto téma byl vznik recitativu. V recitativu se hudba podřizovala zpívanému slovu, které určovalo rytmus, či rozmístění kadencí (závěr v hudební harmonii). Ta v té době v sobě nesla realistický patos a citovou prudkost, kdy zpěvák užíval grimasy, výkřiky nebo udýchanost. A podle Cameraty¹¹ tato citová prudkost povýšila recitativ nad konzervativní metody renesanční hudby. Ovšem toto tvrzení je pouze podloženo subjektivní názorem Cameraty. Renesanční teoretici se snažili toto tvrzení vyvrátit. Když Barokní skladatel mluvil o citech, měl na mysli extrémní a impulsivní emoce, ty ovšem renesanční skladatel považoval za nevhodné. Důležité stále je, že vznik recitativu úzce souvisel se zrodem opery.

Renesanční a raně barokní badatelé si v těchto ohledech značně protiřečí. Renesanční umělec považoval hudbu za uzavřené, spontánní umění, které podléhá jen vlastním principům. Barokní umělec oproti tomu chápal hudbu jako podmíněnou autoritě podřízené slovům, která sloužila jako hudební prostředek k vyjádření dramatické situace, přesahující hudbu. Bardi obecně tvrdil, že renesance byla obdobím kontrapunktu (tedy, že všechny hlasy mají stejnou melodickou i rytmickou samostatnost). Baroko naproti tomu bylo dobou pěveckého umění.

Nejpozoruhodnější rozdíl mezi hudbou renesanční a barokní se projevil v práci s disonancí. V renesanční hudbě se všechny disonance tvořily buďto na lehkých dobách jako přechodné tóny, nebo při přetáhnutí na dobách těžkých. Kombinace harmonií vznikala jako souhrn intervalů, nikoliv jako akordické uspořádání. Naopak u barokní hudby byla práce s disonancí založena právě na akordickém uspořádání, kdy harmonie umožnila použít disonanci, pokud měla jasnou akordickou stavbu. Bas v barokní hudbě zastupoval akordy a umožnil vyšším hlasům jemnější tvorbu disonancí než kdy předtím. Disonance umožnila nejen mnohem rychlejší harmonický rytmus, ale stala se hlavním nástrojem afektivního stylu recitativu. Díky této práci si bas v hlasovém partu vysloužil více pozornosti než kdykoliv předtím. Tato podoba basu byla nazvána Preto Riemannem

¹¹ Florentská Camerata je sdružení skladatelů, básníků, vědců a hudebních teoretiků ze 16. s., jehož přínos spočíval zejména v novém pojetí dramatického, recitačního a pěveckého umění a v zavedení stylu, které v důsledku vedly ke vzniku melodramatu nebo formě recitovaného zpěvu

Basso continuo (neboli generální bas). Díky němu poprvé objevujeme harmonickou polaritu mezi basem a sopránem, novou melodiku, která závisela právě na basovém partu. Tato melodika se od renesanční lišila zejména svou vnitřní výstavbou a rytmem.

V renesanci byl rytmus usměrňován klidným tokem metrických jednotek neboli taktem. Právě na takt byly hlasové a tempové změny přísně vázané. Barokní neboli novátorští skladatelé se naopak občas úplně vzdali metrických jednotek a v recitativích byl předepisován emocionální způsob taktu, který se zve senza battuta (bez taktu).

Další je tonalita, která je definována jako systém akordických vztahů, založených na směřování k tonálnímu centru. Tonika tvoří střed a jako gravitace přitahuje ostatní akordy. Stejně jako gravitace je tonalita objevem barokní doby. V době renesance byla harmonie omezená na regulaci intervalových spojů, které jsou dnešní terminologií označovány jako akordické postupy. Neurčují tedy tonální ani harmonický princip, ale melodické zásady vedení hlasu. Kdežto v baroku je chápána jako kategorie akordů.

Folie nebo „La Folie“¹² pochází z portugalského slova „*folia*“ jež zhruba znamená bouřlivá radost. Jedná se o harmonicko-rytmicko-melodický model využívaný v době baroka (jeho existence se zobrazila v nejméně 150 dílech od renesance až do 20. století). Na konci období jeho obliba poklesla, avšak neskončila.

Do praxe je teoreticky zavedeno rovnoměrné temperované ladění, které umožnilo větší škálu chromatických možností u hůře naladitelných klávesových nástrojů.

Barokní hudba je ve svých základech tak komplexní a natolik úžasná že i po jejím zániku, opět nachází svůj obdiv u generací budoucích. Zájem o barokní hudbu opět vzrostl v období romantismu, paradoxně díky nesprávné interpretaci a pochopení, a samozřejmě i v současné době, kdy ji stále více mladých lidí ožívuje, doceňuje a vyhledává.

¹² La Folie: Obvykle šestnáctitaktové (2 x 8 taktů) téma v pomalém tříčtvrtěčném rytmu a mollové tónině - <https://cs.wikipedia.org/wiki/Folia>

1.3.1. Hudba za doby Francouzského absolutismu

Hudební baroko ve Francii začalo po smrti Henricha IV. (1610), když nastoupil na trůn Ludvík XIII., který sám byl skladatelem, a vrcholilo za vlády Ludvíka XIV. V knize *Harmonie Universelle* (1636-37) od Mersenna, ze které čerpá právě Manfred Bukofzer se jasně vyjadřuje k tomu, že základní rozdíl mezi italskou a Francouzskou hudbou je „nesmírná italská prudkost“ v protikladu s „nevyčerpatelnou francouzskou lehkostí“. Toto tvrzení označuje postoj Francouzů, kteří byli v tomto období v hudbě spíše zdrženliví. Hudba se tedy považovala více za hudební dekoraci než za výrazový prostředek. Ve Francii byla dramatická hudba úzce spojena s tancem, ať už jevištním nebo baletem, čehož se drží dodnes.

Dvorní balet (ballet de cour) se skládal z libovolného počtu entrées (úvodů), předváděných pantomimicky a z recitací, které se buď zpívaly nebo přednášely. Úvody doprovázely sborové ansámblы pro čtyři nebo pět hlasů, sólové písně s loutnovým doprovodem a hudba pro loutnu nebo smyčcové uskupení. Tancovali v nich samotní dvořané nebo dokonce členové královské rodiny.

Všichni skladatelé dvorního baletu měli na dvoře velmi významné postavení. Instrumentální hudbu dvorního baletu interpretoval orchestr Vingt-Quatre Violons du Roi, který si za vlády Ludvíka XIII. získal mezinárodního obdivu a slávy.

Francie přijímala nové italské umění s velkým odstupem a držela se své komorní vokální formy a „balets de cour“. V době, kdy byl Ludvík XIV. stále nezletilý, rozhodoval za něj kardinál Mazarin, který prvně uvedl italskou operu na pařížský dvůr (Orfeo-Luigi Rossi – premiéra v Paříži roku 1647). V roce 1669 udělil král Ludvík XIV. výsadu hudebních představení a produkcí umělcům Perrinovi a Cambertovi a jejich premiérou *Pomone* byla zahájena činnost Královské hudební akademie („académie Royale de Musique“). Bylo potřeba, aby se operní tvorba vypořádala se silnou tradicí dvorních baletů a dramatické tvorby, jež reprezentují slavní spisovatele jako Molière, Corneille a Racine. Jean-Baptiste Lully tak vytvořil vlastní francouzský operní typ (viz.3.3).

Král Ludvík XIV. se obklopoval královskými hudebníky, kteří se dělili na tři sekce. La Chapelle je nejstarší sekcí zodpovědnou za každodenní náboženskou hudbu. Hudebníci i zpěváci následovali krále při jeho přesunech mezi sídly. L'Écurie představují hudebníci doprovázející vojenské události, nebo oznamující návrat z lovu a další venkovní slavnostní akce. Tato sekce využívá tzv. „hauts instruments“, mezi které patří například trumpeta, tympán, tamburíny apod. Poslední sekcí je La Chambre neboli komorní hudba. Což jsou hudebníci starající

se o světskou zábavu u dvora ve formě oper, baletů nebo večírků. Ti využívají „bas instruments“, což jsou nástroje jako cembalo, flétna a viola.

2. Viola da gamba

Staré violy (da braccio, da spalla, pomposa) včetně violy da gamba (pozn. z italského gamba-noha), zaujímaly nejdůležitější místo v hudební praxi 16. století. Původ smyčcových nástrojů pochází přibližně z druhé poloviny prvního tisíciletí, kdy se k nám do Evropy dostaly z Asie. Právě v 10. století vzniká první ze smyčcových nástrojů, Fidula využívaná převážně pro středověkou a renesanční hudební prezentaci. Právě tento nástroj byl inspirací pro vývoj dalších nástrojů podobného typu, kdy na vrcholu jejich vývoje byla i viola da gamba.

Nástroje tohoto typu se začaly v době rokoka stále méně používat a ke konci 18. století skončilo jejich využití v hudebním světě. Teprve ve 20. století se dostala opět do popředí klasické hudby, kdy vzrostl zájem o hudbu 16. až 18. století. Právě viola da gamba dokáže obsáhnout zvuk původních nástrojů, pro jejichž obsazení byla psána. V dnešní době si zachovává původní prvky stavby těla starých viol pouze kontrabas. Oválný nebo elipsovitý tvar zužující se na vrchu violy směrem k hmatníku. Dolní část oproti tomu je kruhovitě zaoblená. Víko ani dno nástroje nepřesahuje přes značně vysoké luby (postranní část spojující víko a dno smyčcového nástroje). Hlavice viol nemá ulitovitý tvar jako smyčcové nástroje používané v dnešní době, nýbrž řezbářsky vyřezanou hlavu (muže, ženy apod.). Trup nástroje je klenut, ale mnohem méně než například u houslí. Výřezy ve víku mají buď tvar písmene C, nebo tzv. plamene (stylizovaný tvar, na jehož koncích bývá kruhovitý výřez (růžice), jež je velmi podobný výřezům na loutnách. Další prvek společný s loutnou je počet strun, kterých je pět až sedm, a ladění. Ve kvartách s jednou tercií. Klasicky mezi tóny c-e. Dalším prvkem jsou příčné pražce na hmatníku, které byly buď strunové, později kostní či z převazů z ebenu. Díky ladění a blízkosti strun, je možné využít akordickou hru i v těsné poloze akordů.

Zvuk starých viol vyhovuje spíše menším koncertním sálům, oproti vydatným zvukům ostatních smyčcových nástrojů. Jejich příjemné tóny svojí poetičností a harmonickou barvou tónů, ač někdy může působit pochmurně a zastřeně, v posluchači zanechá příjemný pocit i dlouho poté.

Nejčastěji používaná byla basová viola da gamba, ta našla využití v orchestru, a tenorová viola da gamba, která našla využití v komorní hudbě a sólové hře. Tenorová gamba se udržela v používání nejdéle, jelikož konkurovala klasickému violoncellu. Kromě výše zmíněných se používaly i gamby altové a

sopránové. V raném baroku byly využity převážně sborově, kdy pro sbor gamb byly skládány i konkrétní skladby. K hlavním skladatelům patřili převážně angličtí Byrd, Dowland, Simpson a jiní.

Důležité je nyní zmínit, proč viola da gamba nese v názvu samotné gamba. Odvíjí se totiž od samotného držení nástroje, kdy hráč při hře drží violu mezi koleny velmi podobně jako violoncello. Od něho se liší nejen širším tělem a vyššími luby, počtem strun či laděním, ale také tím že nedisponuje bodcem na spodku nástroje. Hráč je tedy při hře nucen nástroj neustále kontrolovat spodní částí těla. Nástroj nejčastěji disponoval šesti až sedmi strunami v terciovo-kvartovém ladění (ladění violy da gamba tenorové D,G, c,e,a,d1).

„Ti , kteří se o hru na staré violy zajímají, musí si též uvědomit, že přednost těchto nástrojů není v síle tónu, nýbrž v jeho půvabné barvě a že tón tvoře nesmí být tvořen jako na nástroje houslové, nýbrž daleko jemněji.“¹³

Ve francii po premiéře filmu *Tous les Matins du Monde* rapidně vzrostl zájem o hru na violu da gamba.¹⁴

3. Vybraní skladatelé doby

Román *Tous les Matins du Monde* se soustředí na životy dvou hlavních postav Marina Maraise a Sainte-Colomba. Tito skladatelé byli reálnými historickými postavami a průkopníky ve hře na violu da gamba. Poslední, ne méně důležitou osobností je Jean-Baptiste Lully, který sice nebyl hráčem na violu, ale jeho skladby byly použity ve filmovém zpracování.

3.1. Monsieur de Sainte-Colombe

Nejdůležitější postavou románu je nepochybně Monsieur de Sainte-Colombe. Informace o jeho životě pocházejí především od jeho žáků, jako byl například Pierre Méliton nebo Jean Desfontaines, a mezi které patří právě i Marin Marais. Dalším cenným pramenem je dílo od Titona du Tillet *Parnasse Francois*, ze kterého čerpal i sám Quignard. Titon kromě zmínky o Saint-Colombovi uvádí i jeho dvě dcery, které tvořily s otcem koncert o třech violách. Podle něho se zřejmě dcery jmenovaly Francoise a Brigitte. Sainte-Colombe měl zřejmě i syna Sainte-Colomba mladšího, kterého zmiňuje jako jediný Rémond de Saint-Mard ve svých „*Réflexions sur l'opéra*“. Syn se zřejmě z náboženských důvodů uchýlil do Anglie, avšak dochovalo se pár stop, které poukazují že byl také violistou a skladatelem.

¹³ Antonín Modr, str. 48

¹⁴ Citace slov manžela Melusine de Pas

Tyto informace jsou pouhými domněnkami a z historických záznamů je konkrétních informací velmi málo.

Nedávná zkoumání umožnila zjistit, že křestní jméno Sainte-Colomba bylo nejspíše Jean, jiní historici však tvrdí že se jmenoval Sieur. Byl slavným francouzským skladatelem a violistou. Podle dostupných zdrojů měl za profesora violistu a theorbistu¹⁵ Nicolase Hotmana. Avšak jeho sláva zůstala jen na území Francie. Přibližné datování jeho narození se uvádí roku 1640, ale dodnes nebylo možné dohledat přesné datum. Úmrtí se datuje kolem roku 1700. Jeho rodina je původem z jihozápadní Francie, ale většinu života strávil v Paříži. Během svého života byl nejen váženým učitelem na violu, ale také skladatelem, který se může pyšnit až 177 díly pro violu da gamba a 67 díly pro dvě violy.

Některé domněnky o jeho životě uvádí, že Sainte-Colombe patřil k protestantům, tímto by se vysvětloval nedostatek informací o jeho životě, a i fakt že jeho syn žil v Anglii nikoliv ve Francii. Další domněnkou je, že právě Sainte-Colombe byl zodpovědný za přidání sedmé struny na Violu da gamba, nebo že upravil techniku levé ruky.

3.2. Marin Marais

Dalším velmi důležitým průkopníkem na hru violy da gamby byl Marin Marais, který se narodil v roce 1656 v Paříži. Narodil se ve velmi skromné rodině. Otec Vincent byl povoláním švec a matka Catherine Bellanger se starala o domácnost. Jediný, kdo dosáhl vyšší sociální vrstvy byl jeho strýc, který byl povoláním kněz. V roce 1667 se stává kůrovým zpěvákem, kde byl učen zpěvu ve sboru při liturgiích, složeného z profesionálních chóristů. Tento sbor zpíval pro kostel Saint-Germain-l'Auxerrois. Ve svých šestnácti letech byl nucen opustit sbor kvůli problémům s hrubnoucím hlasem a chtěl se vrátit ke dvoru a praktikovat hru na violu da gamba u Sainte-Colomba. Před příchodem k mistrovi už se setkal s hrou na violu ve sboru. I přes přílišnou kritiku přijal Sainte-Colombe Maraise do svého učení. Po šesti měsících mu ale řekl, že už ho nic dalšího naučit nemůže, a to pravděpodobně ze strachu že by žák přerostl svého mistra. Titton du Tillet ve své kronice vypovídá, že se Marais schovával po domě Sainte-Colombových, aby odhalil tajemství svého mistra.

¹⁵ Theorba neboli chitarrone je specifický typ basové loutny ze 16. století.

Po odchodu z domu Sainte-Colombových nastoupil do orchestru Královské Hudební Akademie¹⁶, kterou vedl Lalurette a ředitelem byl Lully, který byl zároveň vrchním učitelem hudby Ludvíka XIV. V roce 1679 získal funkci hráče na violu jako komorní hudebník zodpovědný za zábavu dvořanů. Tuto funkci vykonával současně s vystupováním v opeře celých čtyřicet let. Roku 1685 začal psát vlastní díla pro violu da gamba a o rok později napsal velmi úspěšnou „l'Ylle dramatique“. Po smrti Lullyho, která pro umělce představovala větší svobodu v hraní vlastních děl, napsal Marais ve spolupráci s Lullyho synem Luisem v roce 1693 hru „Alcidé“. Roku 1701 byl vybrán, aby vedl velkou ceremonii, složenou z 250 hudebníků a zpěváků, k uzdravení prvorozeného syna krále Ludvíka. O sedm let později se mu podaří dosadit na pozici královského violisty svého prvorozeného syna, nicméně stále zůstává hrát u dvora až do královo smrti. Umírá roku 1728 ve svých 72 letech. Byl jedním z prvních ve Francii, který skládal skladby pro tria (například kombinace flétny, houslí a violy). Napsal přes 600 děl pro violu rozdělených do pěti knih, mezi nimi byly skladby jako „Le Tombeau pour Monsieur de Sainte-Colombe“ (Náhrobek pro Monsieur de Sainte-Colombe) nebo „Le Tombeau pour Monsieur Lully“.

3.3. Jean-Baptiste Lully

Jean-Baptiste Lully se narodil roku 1632 ve Florencii. Už od mala tíhl k tanci, divadlu, hudbě a zpěvu. Ve 14 letech přišel do Francie jako chudý chlapec, a díky své houževnatosti se stal nejen královým oblíbencem, ale i dvorním komorním skladatelem, hudebním intendantem¹⁷ a zároveň inspektorem královské instrumentální hudby. Řídil Veliký soubor viol („Grande bande des violons du Roy“) soubor smyčcových nástrojů ke kterým připojili loutny a clavinity, a to od roku 1652. Vedle toho organizoval menší skupinu Malý soubor viol („Petite bande de violon du Roy“). Podílel se na napsání přibližně třiceti „ballet de cour“. Složil dvanáct „comédie-ballets a pastorale“ a to většinou ke hrám Molièra, ale také k dramatům Corneilleovým a Racinovým. Roku 1672 dostává stejné privilegium od krále jako Perrino a Cambert (viz. kapitola 1.3.1.), a až do své smrti ovládá Académie Royale. Zprvu se zabýval pastorálními skladbami, později jeho zájem přešel k hrdinské opeře, které se věnoval v rozmezí let 1673 až 1686. Určil její slohovou podstatu ve Francii. Lullyho opery mají návaznost na římskou operu,

¹⁶ Académie Royale de Musique dnes známou jakou pařížská opera

¹⁷ Vrchní správy divadla

dvorní balet a přizpůsobují se dramatickým požadavkům autorů (např. Corneille). „Výraz citu je u Lullyho často velmi slabý [...] I v nejpatetičtějších momentech zůstává jeho zpěv často pouze roztomilým, a hlavně vznešeným a souměrným. [...] Lully vyniká v hudbě deskriptivní.“¹⁸

Lully omezuje rozsah recitativů z dobového básnictví a zvyšuje jejich závažnost propracovaným doprovodem. Rozšířil a prohloubil podíl orchestru o doprovodné ambientní zvuky typu bouře, zpěv ptáků, bojové výjevy ad. Důležitosti nabývá i francouzská ouvertura. Oproti italské (Allegro-andante-Allegro), která je do té doby nejvyspělejší, přichází opačný rozvrh (Grave–Allegro-Grave). Přesto, že už se toto schéma objevovalo ve dvorním baletu, až teprve Lully definoval jeho kontrasty a dal mu konečnou podobu.

Lullyovská opera oproti italské je obsažena přirozenými sólovými hlasy, nikoliv kastráty, je omezena improvizací volnost, orchestrální party jsou podrobněji vypracovány a vedle mužů tančících dvorní balet zavádí Lully také tanečnice. Královský orchestr byl veden dirigentem, který dlouhou holí s kovovým hrotem rytmicky udával tempo o podlahu. Sám Lully byl dirigentem. Zemřel roku 1687 na sněť nohy po úderu dirigentskou holí.

Jeho skladby využívá jak filmová adaptace, tak i naše autorská divadelní předloha.

4. Všechna jitra světa – knižní předloha

Román *Tous les matins du monde*, jež vyšel roku 1991, vypráví příběh hudebníka Monsieur de Sainte-Colomba, který po smrti své ženy nachází útěchu v hudbě. Román byl velmi úspěšný a do kin byl uveden tentýž rok. Starší díla autora románů Pascala Quignarda odkrývají podobné prvky, které odkazují na toto dílo. Například kniha *La leçon de musique* (1987) zmiňuje postavy Marina Maraise a Sainte-Colomba.

Lze hovořit o historickém románu, jelikož popisuje historické osobnosti a události v kombinaci s fikcí. Nicméně je důležité si uvědomit inkoherenci v datech. Pokud v románu Sainte-Colombe přichází o svou ženu v roce 1650, znamenalo by to, že byl otcem dvou dětí již ve svých deseti letech.

Příběh manželů Sainte-Colombových tak připomíná mýtický antický příběh, který se také pojil s hudbou. Příběh o Orfeovi, který byl největším hudebníkem, hráčem na lyru a pěvcem řeckých mýtů. Orfeus přišel záhy po svatbě o svou

¹⁸ Citát z knihy Paul Landormy: Dějiny hudby str. 58, přeložil Fr. Jílek, Naklad. J. Otto, Praha (1918)

milovanou nevěstu Eurydice a jeho žal dokázala utěšit pouze hudba. Rozhodne se přesvědčit svojí hudbou boha podsvětí Háda, aby je společně nechal odejít zpět na zemský povrch. Hádes souhlasil, ale jen pod podmínkou, že se Orfeus nesmí otočit na svoji krásnou choť, dokud nevyjdou ven z podsvětí na zem. Ten ovšem po cestě, při horlivé nedočkavosti porušil slib a přišel tak o svou ženu navždy.

Stejně jako Orfeus je Monsieur Sainte-Colombe skvělým hudebníkem zničeným odchodem své milované ženy, utíká k hudbě, která se stává jeho nástrojem ke kontaktu s ní.

Příběh je vyprávěn v minulém čase, vypravěčem. Zajímavé je, že kromě smrti Madame de Sainte-Colombe se v románu nevystihuje mnoho časových údajů. Jde spíše o vágní popis jako začátek podzimu, roky uběhly apod. Román je charakteristický svojí stručností, krátkými kapitolami či krátkými větami. Vyprávění se odehrává s jemností, pozvolně, až monotónně, a to i přes popsání tragické události, jako jsou zničení violy, sebevražda Madeleine aj.

Další přístup je založen na kontrastech. Například samotný název *Všechna jitra světa*, působí pozitivně, ale věta, ze které je název vyňat, „Všechna jitra světa jsou nevratná“¹⁹ z francouzského originálu „tous les matins du monde sont sans retour“, už působí mnohem negativněji. Představují paradox mezi neustálým obnovováním života a neúprosným letem času. Nebo kontrast mezi životem Sainte-Colomba na vesnici oproti životu Maraise, který preferuje město a zábavu u dvora. Klid a ticho proti okázalosti a ruchu. Nebo charakteristiky postav jako jsou Sainte-Colombe a Madeleine, které jsou svým chováním postavy spíše temné, šířené zármutkem v kontrastu s Madame de Sainte-Colombe, Maraisem a Toinette, kteří mají pozitivní přístup k životu.

4.1. Pascal Quignard

Pascal Quignard se narodil roku 1948 do rodiny muzikantů a gramatiků. Rodiče byli profesory klasických studií (antická kultura a jazyk). V dětství trpěl mutismem²⁰ a anorexií. Studoval filozofii, četbu a hudbu jako violoncellista, violista a altista. V roce 1976 byl zaměstnán nakladatelstvím Gallimard pod kterým vydal dva romány *Le Lecteur* a *Carus*. O deset let později publikoval další knihy, které měly velký ohlas a díky tomu se stal generálním tajemníkem Gallimardu. Roku

¹⁹ *Všechna jitra světa, kapitola 26, s.95*

²⁰ Mutismus je neurotická a psychotická porucha řeči. Narušení komunikační schopnosti, při níž dochází ke ztrátě artikulované řeči.

1991 se podílel společně s Jordi Savallem na popularizaci barokní hudby. Stejného roku vydal knihu pod názvem *Tous les matins du monde*, která ho zapsala mezi autory století a velmi tím podpořil zájem publika o barokní hudbu. Roku 1997 se vzdal své hudební a redaktorské kariéry, onemocněl a napsal *Vie secrète*, jenž je dílem kombinujícím všechny typy žánrů od teorie, eseje, fikce, až po povídku, poezii či deník.

Pro své dílo čerpal převážně z titulu *Parnasse François* od Titona du Tillet, kterého uvádí jako zdroj o Sainte-Colombovi ve své předešlé publikaci *La leçon de musique*. Je možné, že se Quignard identifikoval se Saint-Colombem a vzhlížel k němu. Existují tvrzení, že vztahy mezi Sainte-Colombem a Marin Maraisem měly zobrazovat vztah mezi Quignardem a někým dalším jemu blízkým. Důležitý pro něj byl i vztah mezi žákem a učitelem (Marin Marais a Sainte-Colombe), který je důležitý, a i přes problémy, odpor a vzájemnou rivalitu, vzniká mnohem silnější pouto mezi oběma.

4.2. Résumé

- **Monsieur de Sainte-Colombe:** talentovaný violista a hudební skladatel, který odmítá sloužit králi; zničený smrtí své ženy; otec Madeleine a Toinette; vyučuje hudbu; je kritický, málomluvný, cholerický, od svých dcer má velká očekávání, v mezilidských vztazích je neohrabaný
- **Madame de Sainte-Colombe:** jeho žena, umírá v roce 1650, zanechává své dvě dcery s manželem o samotě a objevuje se v příběhu jako duch
- **Madeleine de Sainte-Colombe:** prvorozená dcera, podobá se otci, kterého se bojí, zamilovaná do Marin Maraise, po jeho odmítnutí (svede ji, přivede do jiného stavu a opustí) spáchá sebevraždu
- **Toinette de Sainte-Colombe:** mladší sestra Madeleine, rebelující proti svému otci, svobodnější a spontánnější než její sestra, prožije románek s Marin Maraisem, nakonec se vdá za syna výrobce hudebních nástrojů Monsieur Pardoux
- **Marin Marais:** mladý zpěvák, vyhozený ze sboru, stane se violistou a navštěvuje lekce u Sainte-Colomba, nakonec ho zradí a začne hrát pro krále

– stane se jeho oficiálním hudebníkem; milenec nejprve Madeleine a pak i Toinette, odejde, vdá se a o několik let později se vrátí, Sainte-Colombe ho vezme na milost a předá mu své umění

- **Guignotte:** kuchařka rodiny Sainte-Colombových, původně pocházející z Languedocu (region v jižní Francii, u španělských hranic), pečuje o dcery
 - od její smrti je jako jejich náhradní matka

Dále:

Monsieur Caignet: Osobní violista krále

L'abbé Matthieu: opat, jeho úkolem je přesvědčit Marina, aby zahrál pro krále

Claude Lancelot: přítel Monsieur de Sainte-Colomba

Bauguin: Malíř a přítel Monsieur de Sainte-Colomba

Tabulka 1. Shrnutí

Kapitola	Shrnutí
1	1650, Madame Sainte-Colombe umírá a zanechává po sobě dvě malé holčičky Madeleine a Toinette. Ve snaze zvýšit příjmy začne Monsieur de Sainte-Colombe vyučovat hodiny violy, svůj zármutek utápí v hudbě
2	Sainte-Colombe žije odštěpený od světa, mluví pouze se svými dvěma přáteli Claudem Lancelotem a Bauginem. Guignotte se stará o dcery.
3	Když je Madeleine dostatečně stará, Sainte-Colombe jí začne učit hrát na violu, což rozpoutá žárlivost u její mladší sestry. Následně nabídne violu i jí a začnou hrát koncerty o třech violách, které zaznamenají značný úspěch
4	Úspěch je tak velký, že i samotný král je chce slyšet hrát, pošle svého hudebníka Caigneta, aby pozval Sainte-Colomba ke dvoru. Ten i přes naléhání královu nabídku odmítne.
5	Král, nespokojen s odpovědí, pošle Caigneta znovu, tentokrát společně s opatem Matthieu. Sainte-Colombe odmítne. Pohádají se.
6	Několik let pokračují v koncertech a žijí v poklidu. Z dívek se stávají mladé ženy. Jeden večer, když Sainte-Colombe hraje kus, který složil při smrti své ženy, se mu objeví její duch.
7	Následně ho duch navštěvuje opakovaně, nejprve se považuje za blázna, ale přináší mu to radost a klid. Poprosí přítele Baugina, aby namaloval obraz se stolem, u kterého se její duch zjevil
8	Marin Marais žádá Colomba, aby mohl být jeho žákem. Chce si kompenzovat, že ho vyhodili ze sboru kvůli ztátě hlasu. Colombe je tvrdý, ale řekne mu ať přijde za měsíc.
9	Rozhozený návštěvou Marina vidí Colombe zase ducha své ženy
10	Když se Marin Marais vrátí, Sainte-Colombe ho akceptuje jako svého žáka a analyzuje jeho způsob hraní – technika je dobrá, ale není to hudba

11	Je zima, ale pokračují v lekcích, jednou cestou na návštěvu k Bauginovi dělá Sainte-Colombe Marin Marinovi lekce o hudbě a větru
12	Oba dorazí do Bauginova ateliéru, lekce pokračuje, po cestě zpět se Sainte-Colombe pozastavuje nad souvislostmi mezi hudbou a tichem
13	Sainte-Colombe je nepřítel, protože Marin Marais hrál před králem. Ze vzteku mu rozbije instrument a přikáže mu, aby odešel. Madeleine utěšuje Maraise, slibuje mu, že ho naučí vše, co umí
14	Léto 1676, Marin Marais je přijat na pozici královského hudebníka. Když jednou Sainte-Colombe objeví Maraise u nich doma, chce ho potrestat, ale Madeleine zasáhne a sdělí otci pravdu o své lásce k němu
15	Sainte-Colombe cítí přítomnost své ženy – odhalí mu, že za života necítila tolik jeho lásku, protože ji dával málo najevo
16	Marin Marais tráví stále méně času u Sainte-Colombových, ale Madeleine se s ním vídá nedaleko Versailles, stane se jejím důvěrníkem – odhalí mu, že otec složil krásné věci, které však nehraje. Marais se vrátí k Sainte-Colombovým potají hledat partitury, ale narazí na Toinette, která ho svede
17	Guignotte, Toinette a Madeleine uklízejí kapli. Přijde Marin Marais a Toinette svede
18	Marin Marais opouští Madeleine, která to snáší velmi špatně
19	Madeleine, je těhotná s Maraisem, ale potratí. Marais pracuje s Lullym, skládá opery. Ožení se s Catherine d'Amicourt. Toinette se vdá za Monsieur Pardoux
20	1679, Sainte-Colombe cítí přítomnost ducha své ženy, je smutný, že se jí nemůže dotknout, ale myšlenka na to, že sám již stárne ho těší
21	Marin Marais se potají vrací ke svému mistru, aby ho slyšel hrát
22	Zima 1684, Madeleine onemocní. Prosí otce, aby ji zahrál skladbu, kterou pro ni složil Marin Marais, otec odmítne a pošle Toinette, aby přivedla Maraise. Sainte-Colombe přestává s hudbou na 10 měsíců, je znechucen. Marin Marais ho pozoruje v jeho tichu
23	Toinette se svým manželem jedou k Maraisovi a vysvětlují mu situaci – Madeleine může umřít. Ale Marais odmítne návštěvu a snaží se získat informace o Sainte-Colombovi
24	Toinette ho nakonec přesvědčí. Marais zahraje Madeleine <i>La Revêuse</i> , sdělí mu, že si přála být jeho ženou
25	Madeleine se zasebevraždí oběšením
26	Sainte-Colombe je starý muž. Marin Marais není schopný překousnout, že jeho díla by se měla vytratit s jeho smrtí – opustí tedy Versailles, aby se vrátil ke svému mistru
27	Marin Marais se setkává se Sainte-Colombem, ten mu nabízí poslední lekci, která v jeho očích působí jako první. Začnou hrát skladbu. Konec – mistr konečně předal své umění

4.3. Pojem hudby v psané formě

Je složité vysvětlit chápání hudby, kterou nemůžeme slyšet a je téměř nemožné si představit, jak má konkrétní skladba znít. Co je ale důležitým prvkem je emoční popis skladby. To, jak na ni postavy v románu reagují.

Bavíme-li se o hudbě, zmiňujeme s ní i rytmus. A právě román takový rytmus má. Ten je udávaný epizodami, které přicházejí v různých intervalech (například opakující se zjevení zesnulé Madame de Sainte-Colombe). Je rozdělen do malých kapitol, které by mohly připomínat uspořádání divadelního představení, ba dokonce i opery.

Hudba, jež je pro autora důležitým tématem, je v románu všudypřítomná. Nejprve se objevuje skrze historický kontext doby 17. století ve Francii a zrození barokní hudby. Dále se autor zajímá o dva reálně existující umělce. Avšak nejvíce musí zapracovat samotná představivost čtenáře, který se musí ponořit do své mysli, aby si dokázal představit jak jednotlivé pasáže, popisující hudbu, mohou znít.

K popisu hudby autor užívá jednoduchých výrazů, jako jsou pohyby ruky na hmatníku nebo poloha smyčce na strunách. Emocí, které cítí hráč sám nebo jeho okolí. Je tedy těžké pochopit, jak právě hraná skladba zní, jelikož kniha je tichá. Než se čtenář dostane hlouběji do svých představ o hudbě, přichází další informace, která tuto potřebu ruší. Román o hudbě, kterou zmiňuje velmi okrajově tedy doplňuje film, který vznikl na základě knihy a jejího scénáře, o hudební složku. Doplnil tak dílo tam, kde slova autora knihy již nestačila.

5. Všechna jitra světa – Filmová předloha

Film Všechna jitra světa, vznikl ve Francii na základě stejnojmenného románu od Pasquala Quignarda. Vpuštěn do kin byl stejného roku jako vydání knižní předlohy – roku 1991, a může se chlubit příjemnou 115minutovou stopáží. Na filmu se podílel Alain Corneau jako režisér a tvůrce scénáře, za pomoci Pascala Quignarda, který mu dodal knižní předlohu a pomohl s úpravou scénáře. Hudbu k filmu vybral, upravil a spolu s dalšími hudebníky „Band Original du Film“ nahrál Jordi Savall. Mezi hlavní herce postav románu patří Jean-Pierre Marielle jako Monsieur de Sainte-Colombe, Guillaume a jeho otec Gérard Depardieu jako představitelé mladého a starého Marina Maraise.

5.1. *Alain Corneau*

Alain Corneau byl iniciátorem pro tvorbu nejen filmu ale i knižní předlohy. Vždy cítil jistou rozpolcenost mezi filmem a hudbou. Jeho touhou bylo natočit film, kde by byla hudba hlavní. Rozhodl se pro hudbu barokní. Jeho přítel ho seznámil s Quignardem. Corneau si představoval něco, kde by se řešila doba Baroka, Ludvík XIV, Versailles. Quignard mu na to řekl, že je potřeba se na toto Velké století podívat zadními vrátky, skrze rebelii, jansenisty atd. Corneauovi se tento nápad líbil, nejen že mu to přišlo zajímavé a přišlo mu, že by tato varianta mohla být levnější, ale také měl pocit, že bude výzvou pohlédnout na téma doby z jiného úhlu. Quignard sice nevěděl nic o filmu, ale slíbil Corneauovi, že mu napíše román který, pokud se mu bude líbit, může poté zfilmovat. Corneau ale nedoufal, že nějaký román dostane. Myslel si jen, že román dostane až za několik let anebo, že se ho chce Quignard co nejdříve zbavit. Ovšem za pár měsíců přišel Quignard s ukázkou napsaného románu *Všechna jitra světa*. Corneauovi se román velice zalíbil a rozhodl se jej zfilmovat. Poté oslovil Jordiho Savalla, aby mu k filmu složil hudbu. V průběhu natáčení mu přišlo, že to bude propadák, jelikož to na něj celé působilo jako pohřeb. Téma bylo riskantní a hodně se řešila otázka financí, jelikož film nebyl vůbec drahý. Film měl až nečekaný úspěch nejen ve Francii, ale oslovil mnoho umělců po celém světě. Lidé nacházeli v barokní hudbě klid, zatímco Corneau ji vnímá spíše jako hudbu, kde je hodně slz a utrpení.

Narodil se roku 1943 do skromného vesnického prostředí v Meung-sur-Loire. Jeho otec ho zasvětil do amerického divadla a literatury. Zprvu zvažoval jazzovou kariéru jako bubeník, následně ale nastoupil na kinematografickou školu „Institut des hautes études cinématographiques“ v Paříži. Po povinné vojenské službě se dostal zpět k filmu až na konci šedesátých let. V rozmezí sedmdesátých a osmdesátých let 20. století začala jeho kariéra režiséra. Věnoval se policejnímu žánru a prohluboval psychologii postav. Po několika povedených filmech natočil „Série Noire“ (Černá řada), která sklízí velký úspěch. Za svůj život si odnesl několik filmových cen, mezi tato díla patřili například *Nocturne indien*, za které si na mezinárodním filmovém festivalu v Montrealu odnesl tři ocenění, a *Tous les matins du monde*, za které si odnesl dvě ocenění César za nejlepší režii a nejlepší film. Zemřel roku 2010 v Paříži²¹.

²¹ Informace získané z video rozhovoru s Alainem Corneau. a z Česko-Slovenské Filmové Databáze viz. zdroje

5.2. Jordi Savall

Jordi Savall je Katalánský dirigent a violista narozený roku 1941 v Igualadě. Hudbu se začal učit už v šesti letech ve školním sboru v Barceloně, kde v osmnácti letech nastoupil na hudební konzervatoř. Roku 1965 odpromoval se zaměřením na ranou západní hudbu, early music.²² Dále studoval ve Švýcarsku s Augustem Weningerem, kterého později nahradil v roce 1974 jako profesora violy da gamba na škole v Basileji. Téhož roku založil vlastní sbor „Hesperion XX“, společně se svojí ženou sopranistkou Montserrat Figueras. Roku 1987 se vrátil zpět do Barcelony, aby založil vokální sbor „La Capella Reial de Catalunya“ zaměřující se na hudbu z doby před 18. století. O dva roky později založil orchestr „Le Concert des Nations“ zaměřený především na barokní období, ale také na klasické a někdy i romantické období. Často vystupoval se svojí ženou a dvěma dětma (Ariannou, která hraje na harfu a zpívá a Ferranem, který hraje na Theorb a zpívá) jako rodinný ansámbl. Savall do své práce zakomponoval i jiné než západní hudební tradice, například africkou lidovou hudbu. Je jednou z hlavních figur na poli rané západní hudby od sedmdesátých let 20. století. Z velké části se zasloužil o popularizaci violových nástrojů, především violy da gamba.

Jordi Savall je velmi důležitou postavou v celém filmovém zpracování i když ho na filmovém snímku nikde nemůžeme zahlédnout. Adaptoval a zpracoval hudební podklad k filmu *Všechna jitra světa*. Byl požádán nejen o napsání hudebního scénáře, ale i o úpravu některých hudebních děl Maraise a Sainte-Colomba podle filmových scén. Tato práce mu v roce 1992 získala cenu „César“ od francouzského filmového průmyslu.

²² Early music – neboli „stará hudba“ je přibližné označení evropských hudebních stylů od středověku přes renesanci po barokní hudbu.

5.2.1. Konkrétní skladby

Následující tabulka obsahuje souhrn skladeb v audio pořadí (pořadí na CD se liší oproti posloupnosti ve filmu), včetně jmen autorů kompozice k filmu a jmen původních autorů.

Tabulka 2. Skladby

1.	Marche pour la cérémonie des Turcs Le Concert des Nations – Jean-Baptiste Lully
2	Improvisations sur les folies d'Espagne (výňatek) Marin Marais – Jordi Savall
3	Prélude pour Mr. Vaquelin Jordi Savall · Sainte-Colombe le fils
4	Gavotte du Tendre (Monsieur de Saint-Colombe) – Jordi Savall
5	Une jeune fillette (Arrangement Jordi Savall) – Montserra Figueras
6	Les Pleurs (Mr. de Sainte Colombe, version de Jordi Savall)
7	Concert à deux violes "La Retour" - Christophe Coin - Jordi Savall - Monsieur de Sainte-Colombe
8	La Rêveuse - 4ème livre de Pièces de viole - Pierre Hantaï - Rolf Lislevand - Jordi Savall - Marin Marais
9	Troisième Leçon de Ténèbres à 2 voix - Pierre Hantaï - Montserrat Figueras - Maria Cristina Kehr - Jordi Savall - Rolf Lislevand · François Couperin
10	L'Arabesque - 4ème livre de Pièces de viole - Rolf Lislevand - Pierre Hantaï - Jordi Savall - Marin Marais
11	Fantaisie en Mi mineur (Arrangement Jordi Savall d'après Mr. de Sainte Colombe le fils) · Jordi Savall · Sainte-Colombe le fils
12	Les Pleurs (version à 2 violes) (Mr. de Sainte Colombe) · Christophe Coin · Jordi Savall · Monsieur de Sainte-Colombe
13	Le Badinage - 4ème livre de Pièces de viole · Rolf Lislevand · Jordi Savall · Marin Marais
14	Tombeau pour Mr. de Sainte Colombe - 2ème livre de Pièces de viole · Jérôme Hantaï · Pierre Hantaï · Rolf Lislevand · Jordi Savall · Marin Marais
15	Muzettes I-II - 3ème livre de Pièces de viole · Pierre Hantaï · Rolf Lislevand · Jordi Savall · Marin Marais
16	Sonnerie de Ste. Geneviève du Mont-de-Paris · Rolf Lislevand · Jordi Savall · Fabio Biondi · Pierre Hantaï · Marin Marais

5.3. Rozdíly: Kniha vs. Film

Hlavním rozdílem obou zpracování je vnímání hudby. Film dodává románu ještě větší váhu, protože díky němu můžeme hudbu ve skutečnosti slyšet, zatím co v románu si ji můžeme pouze představovat. Stejně tak umělecká díla, která jsou v románu popsána jsou ve filmu imitována některými vizuálními aspekty. Tyto obrazy a plány představují život, který nelítostně konzumujeme a oznamuje smrt, která se blíží (například smrt Madame de Sainte-Colombe nebo Madeleine). Ta je v obou zpracováních doprovázena hudbou. Poprvé, kdy sedí a hraje Monsieur de Sainte-Colombe u lože svého umírajícího přítele a následně u zesulé Madame de Sainte-Colombe. Hudba, kterou mistr skládá je spojena s bolestí ze ztráty („Les Pleurs“ Nářky). Také malba je spojena se ztrátou milované osoby, konkrétně jeho ženy.

Dalším mezníkem je politický a sociální kontext. Quignard používá historická a politická fakta tamní doby k sepsání svého díla. V knize se Sainte-Colombe schází s jansenisty, i jeho dcery jsou vyučovány jansenistou. Nicméně nikde není explicitně řečeno, že by Sainte-Colombe byl jansenista, pouze že jimi byl obklopen. Zatímco ve filmovém zpracování Marin Marais jako vypravěč jasně uvádí, že sám Sainte-Colombe byl jansenista. Dále pak kapitola XV., kde nám vypravěč v knize popisuje událost zničení Port Royal. Ve filmu bylo toto vynecháno a do popředí je dán příběh Sainte-Colomba, s jeho osobností a jeho vztahy.

Film přebírá narativní strukturu románu. Scény, které jsou navíc shrnuje následující tabulka:

Tabulka 3. Scény

Quignard	Corneau
Vypravěč začíná příběh oznámením smrti Madame de Sainte-Colombe	Film začíná lekcí hudby u dvora, kdy je Marin Marais již starý a vyjadřuje se ke svému mistru Sainte-Colombovi
Vyprávění končí v momentě, kdy Sainte-Colombe předává svá poslední díla Marin Maraisovi	Film končí navázáním na scénu ze začátku, kde starý Marin Marais vyučuje u dvora – objeví se duch starého Sainte-Colomba, který mu sdělí, že je hrdý, že mu předal své umění – následně ho požádá, aby zahrál oblíbenou skladbu Madeleine, kterou hrál i před její smrtí („La revêuse“)

Kniha obsahuje historická fakta, autorovy obsese, nápady, které zmiňoval v předchozích dílech	Ve filmu již je politický kontext (např. zničení Port-Royal) vymazán a veškerá pozornost je věnována hudbě
V románu je vypravěč externí a vševědoucí	Marin Marais je vypravěčem – vypráví intimní epizody ze života svého mistra – zdůrazňuje význam, který pro něj měl Sainte-Colombe
V románu Marin Marais doprovází Madeleine a Toinette do kaple, kde mají čistit sochy svatých, Marin Marais vystoupí na tribunu, zahraje na varhany – Toinette mu naznačí ať jde za ní a potkají se v lese, kde ho svede	Ve filmu Marin Marais nepodvede Madeleine s Toinette předtím, než jí opustí. Pouze ji sleduje, je tam přitažlivost, ale nic víc
Román končí společnou hrou Marina Maraise a Sainte-Colomba	Ve filmu je na závěr přidaná scéna, kde se objeví Sainte-Colombe u dvorního orchestru a žádá Marina Maraise, aby mu zahrál skladbu, jež složil pro zesnulou Madeleine

Důležité je zmínit i podání stylu hry na hudební nástroj při hereckém výkonu. Mnoho scén se snaží kamerově zabírat pouze část ruky která běhá po hmatníku, aby nebylo poznat, že herec neovládá hru na hudební nástroj. Poté byla snaha zabírat herce zezadu, či úplně zblízka, aby se tak zamezilo odhalení chyby. Bohužel tyto scény až bijí do očí, když slyšíme změnu mezi jednotlivými tóny, která přichází pomalu, ale hercova ruka běhá po hmatníku jako splašená. Ten samý princip se dá přiřadit i na pravou ruku, která ovládá smyčec. Při opačném principu, kdy je hra svižná a energická, nemá herec možnost prožít okamžik jako muzikant a působí vágně. Jednou z mála scén, která zabírá herce s celým nástrojem, je společná hra Marina Maraise a Monsieur de Sainte-Colomba v závěru filmu. Jejich neúplná dokonalost tak ruší přítomný moment posluchače a brání mu zcela se ponořit do toku tónů a harmonií. Musíme brát samozřejmě v potaz fakt, že to divákovi v devadesátých letech 20. století nemuselo vadit a neomezovalo to jeho procítění scény.

6. Šírání čirého jasného dne

Šírání jasných čirých dnů, název, který nese jedna ze závěrečných prací magisterského studia, byla opravdu nádhernou zkušeností, která si nesla svá pro a proti. Zkoušení bylo rozděleno do dvou čtrnáctidenních fází zkoušení. Zprvu v Praze a poté v prostorech hospitálu KUKS, kde následně proběhla i premiéra představení. Název, který inscenace nese, není jen parafrází na „Všechna jitra světa“. Na jednu stranu šlo o vyhnutí se problémům s autorskými právy, na druhou stranu o náš pohled na toto téma a jak co nejlépe vystihnout atmosféru hudby, ticha slov a činů.

6.1. Praha

Zkoušení započalo samozřejmě domácí přípravou, kdy jsme sice neměli k dispozici scénář, ale knihu od Pascala Quignarda – *Všechna jitra světa*. První skutečná zkouška 20.7.2018 probíhala na divadelní fakultě v Praze. Po celou dobu jsme měli k dispozici plně vybavený ateliér s neskutečným tichem kolem. Prvních pár zkoušek bylo velmi náročných, protože jsme pracovali pouze s materiálem, který jsme si nastudovali doma. Hledání výrazového prvku bylo asi nejsložitější. Ten se částečně utvořil právě na půdě DAMU.

Herecký tým byl složen ze dvou herců, a dvou hereček. Dále nás v pozdější době zkoušení doprovázeli dva vynikající hudebníci, jimiž jsou Vratislav Šrámek (hra na klavír/cembalo) a Melusine de Pas (Viola da gamba). Jako režijně-dramaturgické duo na zkouškách figurovali Nina Jacques a Petr Erbes.

Zprvu neexistovala žádná forma role, kterou bychom měli potřebu naplnit. Začali jsme tedy pracovat s tělem, jako s výrazovým prostředkem, nikoliv s textem. Text je až sekundární složka při zkoušení na Katedře alternativního a loutkového divadla. A jelikož se jedná o barokní dobu, nechali jsme se inspirovat mnoha prameny s prací těla na jevišti. Sledovali jsme videa, četli články o výrazu těla, o jeho řeči, která nám napomáhala k pochopení samotné existence na jevišti.

Tělo jako výrazový prostředek, v barokním herectví nám měl sloužit během prvních dní zkoušení jako stěžeň u plachetnice. Díky němu jsme se mohli posunovat dál, nechat se inspirovat ale primárně, vytvořit dokonalou imitaci barokního projevu té doby.

Je zprvu důležité vědět, že v době Ludvíka XIV. Byl každý jedinec ze šlechtického dvora reprezentantem těchto divadelních gest. Byla to životní role každého šlechtice, šlechtičny, tanečníka baletu i herce. I proto každý z nich, i když ve skutečnosti nestál na jevišti, jej vytvářel kdekoliv. Veškeré tyto pohyby, gesta,

mimika byla do jisté míry stylizovaná. Samozřejmě že herecká stylizace, je mnohem expresivnější než životní stylizace divácká.

Tato gesta měla v našem pojetí, díky intenzivnímu trénování, docílit čitelného, estetického, jemného a vznešeného dojmu. Pravdou však stále zůstává, že je to velmi nepřírozené hraní, pro herce 21. století. A tak samozřejmě později, bylo od přesnosti, gest, výrazu mimiky odstoupeno.

Během první pár dní, bylo práce až nad hlavu a do toho všeho přišel text. Začali jsme tedy pracovat s texty z „Ilusion comique“ od Pierra Corneille. Odráždili jsme se tedy hned po pár dnech i od textového můstku, ve snaze naučit se a pochopit význam textů, které nám byli předloženy. První dialog vedly herečky (Maelane Auffray a Lucia Čížinská) jako sestry skrze papírové marionety na malém, improvizovaném divadélku bez rekvizit. A bylo to geniální. Samotný text jako by ožil díky precizní, avšak úmyslné neohrabanosti vodiče loutky, a nabyl humoru a později i významu textu. To samé jsme zkoušeli i s textem druhým (opět část textu z „Ilusion comique“, dialog Matamora s Klindorem), který fungoval velmi podobně, ale jeho váha, byla shazována loutkovou komedií, a tak samotný význam textu zde lehce upadal. I proto se rozhodlo s tímto textem prozatím nepokračovat a zachovala se pouze varianta s textem č1.

Hned v závěsu byl další oříšek, a to naučit se zadané skladby Jean-Baptiste Lullyho, konkrétně část z Molièrova „Le bourgeois gentilhomme“- Dialogue en Musique (part pro ženy a part pro muže. S texty ve francouzštině jsme neměli problém, díky většině účastníků, kteří hovoří plně francouzsky. S hudebním nastudováním nám pomohl pan doc. Šrámek.

Obsazení se po pár dnech ujasnilo, a tak bylo jasné že pan Šrámek bude hrát představitele Monsieur de Saint-Colombe, jeho dcery Madeleine a Toinette de Sainte-Colombe zastoupily Lucia Čížinská a Maelane Auffray. Talentovaného zpěváka Marina Maraise ztvárnil Sebastian Jacques. Mým úkolem pro tuto inscenaci bylo ztotožnit se s dvěma charaktery, které nejsou až tak výrazné, avšak jsou velmi důležité pro divadelní tvar, či dějový zvrát. Jsou jimi služebná Guignotte a posel z královského dvora Monsieur Cagnet.

Výrazový prvek pro služebnou byl zprvu dost nejasný, nebyli jsme si jisti, jak moc chceme, aby zasahovala to děje, ani v hledání jejího jazyku, její funkce v rodině de Saint-Colombových. V samotném díle, či filmovém zpracování je spíše okrajově zmiňovaná, ale pro tvůrce byla velmi významnou rolí. Samotný význam nám vznikl velmi pomalu, ale dokázali jsme vytvořit tak důležitou entitu na jevišti, která nesla klid a zvrát zároveň.

Pro postavu posla, která působila komicky, až nadutě, namyšleně, bylo jednodušších prostředků k ztvárnění dokonalé postavy. Hledali jsme jednotný prvek, který by dal dost jasně najevo, že je to osoba přicházející z královského dvora a že nepatří svým chováním, vystupováním, dikcí, ani zpěvem na venkov, kde právě Sainte-Colombovi žili. Hledali jsme inspiraci až jsme nakonec narazili na Marche de Triomphe od Marc-Antoine Charpentier a bylo jasno. Využili jsme opravdu jen kousek z celé téměř pěti minutové skladby, převedli jsme vše do vokální podoby, a postava posla byla na světě. Bylo fantastické, jak vám jen pár tónů dodá pocit nadřazenosti, namyšlenosti a sebestřednosti. Dokonalé ztvárnění francouzského dvora za doby vlády Ludvíka XIV.

Poslední velmi důležitou postavou je zesnulá Madame de Sainte-Colombe, kterou ztvárnila vynikající francouzská gambistka žijící v české republice, Melusine de Pas. Ta s námi ale v Praze první dva týdny nezkoušela a tak bylo na nás vytvořit co nejméně nepravděpodobnější prostředí a neustále myslet na to, že je zde tato postava, se kterou po dobu další dvou týdnů budeme pracovat.

A tak jsme se po dvoutýdenním zkoušení barokních obrazů, gest, učení se textů, hudby a práci s loutkami přesunuli do Hospitálu Kuks, kde nám byla poskytnuta rezidence na další dva týdny.

6.2. *Hospitál KUKS*

Po zbytek zkoušení v Hospitálu KUKS nám bylo divadlo Maštal útočištěm až do samotné premiéry.

Prostory Hospitálu KUKS a konkrétně i divadelního prostoru Maštal prošly generální rekonstrukcí, jak zahrad, soch a maleb, tak i vnitřních prostorů. Je nově otevřen od roku 2015 a pro veřejnost je zde mnoho nových prostorů k navštívení.

V prostorech divadla Maštal jsme zkoušeli až do dne premiéry prakticky od rána do večera. Zkoušeli jsme nápady, které vznikly v Praze, v prostoru klenutého stropu, příjemně chladného, decentně prosvětleného sálu o kapacitě 60 míst. V době premiéry jsme společně byli od rána až do večera. Společně jsme nejen zkoušeli, ale také jedli, odpočívali a cvičili na louce před hospitálem ranní jógu. Všechny tyto aktivity měli za následek větší sblížení s ostatními spolužáky a celým inscenačním týmem.

Každým dnem jsme se tedy blížili k samotnému výsledku ať už nacházením nových výrazových prvků, použitím textové či hudební složky. Konečně jsme věděli, s jakým prostorem můžeme počítat, co vše můžeme využít, jak veškerou techniku, která nám pomáhala umístit a využít. Přenesli jsme tedy prvky z Prahy

do místního divadla a snažili se zjistit, co funguje a co nefunguje, co je potřeba ubrat nebo naopak co nám chybí a hlavně, co je nejdůležitější zkoušet, aby to mělo tu správnou atmosféru.

Vráťa Šrámek, jako pan Sainte-Colombe asi nejvíce bojoval a zapracoval na hereckém přednesu. Když pomínu, že jeho charismatický baryton dokáže každému posluchači ukrást pozornost, bojoval pan Šrámek někdy spíše s výrazovými prvky, které měl zadané od režisérky. Byly to detaily, a právě ty je nejtěžší naplnit. Melusine de Pas denně zkoušela ve svém pokoji nebo v divadle na violu da gamba, a stále trénovala, a tím nám stále připomínala, jak je píle důležitým pilířem úspěchu. Slečny od scénografie (Karolína Kotrbová a Klára Fleková) se každým dnem snažily přizpůsobit požadavkům, které na ně byly kladeny. Upravit vše za chodu tak, aby to mělo řád. Aby významotvornost veškerých prvků existovala v jejich funkčnosti, nebo jen poetické existenci. Zbytek hereckého souboru pak musel denně zkoušet, někdy jednu scénu několik hodin, aby se přišlo na její pravý potenciál a skutečnou funkčnost. Změny při takovéto autorské práci jsou na denním pořádku, a tak je samozřejmostí, že někdy to bylo náročnější. Změna textů přicházela vždy nečekaně, přibývaly nové úlohy, které bylo, pod časovým tlakem, potřeba co nejdříve vyzkoušet. Zda pomáhají scéně, do které byly vloženy, zda nesou onu myšlenku příběhu, který se snažíme divákovi předat, zda jsou srozumitelné z našich úst a pokud ne, bylo potřeba je upravit, změnit, škrtnout nebo stále dokola opakovat a učit se je. Textů v celé inscenaci je pomálu, mnohdy mohou být nesrozumitelné, ale v celkovém dojmu jsou stoprocentně funkční.

Skrze všechny zmíněné prvky jsme docházeli blíže k poznání našeho divadelního jazyka, který je pro tuto inscenaci unikátní.

6.3. Divadelní jazyk

Méně je někdy více. Toto motto nás provázelo celou dobu vzniku inscenace. Ať už to bylo při samotném hereckém výkonu, vzniku scénografie či dalších dílčích prvků.

Scénografická složka byla složena z jednoduchých, ale čitelných prvků barokního divadla a hudby. Scéně převážně dominovala obrovská dřevěná rakev, připomínající cembalo. Avšak kostra byla uvnitř dutá, a její vnitřnosti naplnila moderní technologie v podobě zvukové karty plné zvukových presetů, dvou malých, ale výkonných reproduktorů, a nakonec toho nejdůležitějšího, kláves. Ty, díky zvukové bance, skýtaly větší variabilitu změny klávesového nástroje.

Vše bylo dokonale ukryto v dřevěné rakvi. Její konstrukce, stabilita a další hodnoty nebyly nijak úchvatné, ale přesto všechno jsme byli schopni schovat uvnitř nejen zvukovou techniku, ale i samotné herce. Využívali jsme jí jako hudební nástroj, jako stůl v místnosti a také jako prvek, díky kterému herec přichází do situace nebo naopak ze situace odchází. Celou scénu, která měla sotva deset metrů na šířku, a pět metrů na hloubku, doplnilo externí osvětlení prostřednictvím divadelních reflektorů umístěných uvnitř i vně divadelního prostoru a zvuková technika.

Další výrazným prvkem byla druhá část scény, která měla funkci kuchyně, spižírny nebo komory služebné. Ta se skládala z úzkého hranolu, na kterém byl posazený elektrický oplatkovač a veškeré příslušenství k němu (včetně domácího těsta). Pod tím vším byly zavařovací sklenice naplněné různou zeleninou, převážně však cibulí, a pár třešňových kompotů. Poslední důležitou částí scény byla Melusine de Pas a její Viola da gamba. Dohromady všechny tyto části vytvořili velmi příjemné prostředí nejen pro diváka, ale i pro samotné herce.

Kostýmy herců byly pojaté velmi decentně, s nádechem vesnického, s prvky šlechtického života. U mužů to byly lakýrované polobotky, tmavé jeansové kalhoty a tmavé košile. U žen to byly převážně šaty, nebo lehké tričko se sukní, upravené vlasy se stuhou a lehké plátěné boty. Madame de Sainte-Colombe byla oblečena do jednoduchých, ale výrazných červených šatů. Postava Guignotte disponovala čepcem služebné, delší dámskou košilí s volánky, šedými, silnějšími silonkami a černými ponožkami. Následná změna ze služebné do královského posla spočívala v odstranění sukně a ponožek a změnou čepce ve dvorní nákrčník. Tomu všemu dodaly tečku lesklé hranaté společenské boty.

Nejdůležitější součástí inscenace byla samozřejmě hudba, která provázela celou inscenaci a dodávala na intenzitě obrazů. Fungovala nejen jako prvek nesoucí určitý typ nálady, ale také jako komický prvek či sloužila k přesunu herců do jiné role. Vytvářela dynamiku představení.

V situacích obecného charakteru znělo cembalo, v částech, kdy probíhala výuka dívek, či Marina Maraise. V intimních chvílích „rozhovorů“ Sainte-Colomba se zesnulou manželkou zněl čistý zvuk klavíru s ryzím zvukem historicky později „dospívajícího“ nástroje, v souzvuku s barokní gambou, která vyvážila historický nepoměr zvuku, ale scéna díky této kombinaci dosáhla zvukového i emočního vrcholu. Hudba je formou dialogu, skrze níž dokáže Monsieur de Sainte-Colombe komunikovat se svojí zesnulou ženou.

Melancholické tóny violy da gamba nechaly každého posluchače vžít se do doby 17.století. Právě tato viola byla stěžejním prvkem inscenace a dodala tak neskutečnou lehkost i dynamiku celému představení. Její mohutné tóny, ladné tělo a precizní tahy smyčcem dokázaly to, co by samotná scénografie nedokázala. Byla skutečná. Ostatní části scény byly pouhou napodobeninou, zvukovou i vizuální náhražkou, a snažily se co nejvíce zpodobnit atmosféru doby, kterou román popisuje.

To vše doplnily světelné průvany, které bohužel k časně odpolední hodině představení, neplnily zcela svoji funkci. Ale minimální nasvícení zřetelné bylo.

Herectví bylo hodně podmíněno samotným příběhem a scénářem. Bylo minimalistické už i vzhledem k velikosti scény. Většina postav hrála spíše obrazově. Pouze v malém počtu scén, které se vyskytují v představení, je herectví dominantní nad ostatními prvky jako je například samotný výraz pohybu nebo obrazovosti scén. Textem ani slovem se skutečně neplýtvá. Slovo nám sloužilo pouze jako prvek přehlednosti děje, který umožňuje divákovi téma přiblížit co nejjednodušeji. Je důležité podotknout, že celek inscenace není zaměřen na slovo, pohyb nebo jiné výrazové prvky, ale je především komorním koncertem a divák musí přistoupit na podmínku, že se stává primárně posluchačem.

Hudba nebo zpěv prostupují celým příběhem. V našem případě jsme měli možnost využívat obou prvků, díky skvělým hudebníkům, a ostatním hercům, kteří zdatně ovládají zpěvné techniky. Od začátku zkoušení jsme disponovali dvěma skladbami z Lullyho opery „*Le bourgeois gentilhomme*“ z části „*dialogue en musique*“ part pro dívky (*Un cœur dans l'amoureux Empire*) a part pro chlapce („*Il n'est rien de si doux que les tendres ardeurs*“). Texty hovoří o lásce, svobodě ale i o kráse splynutí dvou srdcí. Dívčí část se ale nakonec nepoužila z důvodu škrtnutí loutkové části. Další skladbou je „*Une Jeune Fillette*“, která je hraná na univerzální melodii využívanou v renesanci a baroku mnoha skladateli. Pak jsme používali zpěv v jeho nejryzejší podobě, a to pouze v podobě improvizace bez textu. Těchto prvků je tam více než samotných nazkoušených skladeb, a fungují z většiny jako komický prvek.

I když se jedná ve skrze o smutné, ponuré téma řešící bolest, utrpení, žal nad ztrátou milovaného člověka a jeho smrt, snahou bylo povznést se nad tyto negativní emoce a posunout příběh dál. Posunout ho takovým směrem, aby měl divák touhu se zasmát. Těchto prvků jsme do inscenace zapojili hned několik, a to různými způsoby. Krásně prolínají děj, odlehčují předchozí scény, nebo připravují

na scény další. Nechtěli jsme zatěžkané představení. I když výběr samotného díla nám to neulehčoval.

Jeden z mála prvků či scén, který byl vyškrtnut po premiéře byla miniaturní loutko hra, která obsahovala text od Corneille (dialog mezi ženou, kterou si namlouvá mladý neodbytný muž). Měla vlastní malou divadelní scénu, v níž se pohybovaly dvě papírové loutky s ohebnými klouby. Nakonec se ale scéna nehodila do konceptu celého představení a představení se bez ní obešlo. Proto se režiséri rozhodli scénu vyškrtnout. Původně totiž fungovala jen jako prvek, kdy si dvě dcery společně hrají, protože jim to nakáže jejich otec. Velice mně bavilo hledat principy mezi vedením loutky a významem Corneillova textu. Například moment, kdy dívka odpovídá muži „ten váš pojem lásky je tak trochu zúžen...“ byl moment kdy papírová loutka využila svého potenciálu a po otočení na bok, kdy divák viděl pouze lem papíru, krásně dokreslila situaci a dokázala pobavit vícero diváků.

Tomu všemu předchází Maraisův monolog k sobě samému – přemýšlení o tom, co vše se ho mistr snažil naučit, co mu každým dnem opakoval. Monolog byl nazván „Mistr mi řekl“: „MM: Mistr mi řekl: „neustále myslíte na hudbu. Myslete na hudbu, když ležíte na zádech a sledujete mraky. Myslete na hudbu po cestě k řece. Myslete na hudbu, když chytáte ryby. Myslete na hudbu, když vás pošlu do kurníku pro vejíčka. Myslete na hudbu, když vám nařídím useknout slepici hlavu a odnést ji kuchařce. Myslete na hudbu, když jíte, když sedíte, když močíte, když masturbujete i když se koupete v latoru s teplou vodou. Jediné, na co musíte neustále myslet, je hudba. ... Ale mistře, na co mám myslet, když zpívám? SC: Na co máte myslet? Vy byste měl hlavně víc cvičit, potom vás nebudou trápí takové hloupé otázky.“

Další velmi specifickou reakcí Sainte-Colomba na chování Marin Maraise je poslední věta, kterou mu řekne před tím, než odejde: SC jako Vráťa Šrámek: „Žijete nudný život, když mezi finesy a ozdoby strkáte moje nápady“²³. Sainte-Colombovo pohrdání hudbou Marina Maraise předvídá, že jeho hudba je jiná, specifická a vymyká se barokní hudbě té doby. Je naplněna smutkem, žalem a utrpením, skrze něž se snažil hledat jakousi pravdu, upřímnost, odpověď na nevyřčené otázky, klid.

První náznaky surovosti, skutečnosti se objevují až v tomto úryvku monologu, kdy poprvé slyšíme bližší informace, i například o masturbaci (kapitola

²³ Výňatek ze scénáře představení „Šírání čirého jasného dne“, motivace úryvku koresponduje s citací od Paul Landormy: Dějiny hudby na str. 13 kapitola o Jean-Baptiste Lully.

7, *Všechna jitra světa*), ke které jsme v našem díle záměrně explicitně nevyjadřovali. Tato část monologu je výrazná, i děním kolem, kdy při učení se not, dívky popisují jednotlivá slova, každá po svém, pohyby rukou. Tento nápad vznikl ze zkoušení v Praze, kdy jsme přiřadili pohyby dlaní a paží jednotlivým tónům a dívky se tímto učili jejich zapisování. A právě v průběhu monologu, se tyto jednoduché pohyby mění v popisný prvek Maraisova monologu. Monolog s úžasnou jemností ale přesnou úderností popisuje přemýšlení Sainte-Colomba a otevírá divákovi vhléd do jeho nitra.

Druhá část monologu je rozdělena na dvě části. Funguje jako jistý popis Maraisova chápání věcí kolem něj, lidí kolem něj a samozřejmě hudby. Vše vychází z učení Sainte-Colomba. *„Zkousím myslet jenom na hudbu. Sedím na kmeni vyvrácené olše a vidím, jak řeka pomalu plyne. Tráva ze břehu máchá se jak prádlo bílé a od nohou stoupá chlad, kámen na písečném dně. Prší. Sedím a myslím na hudbu, protože všechno je hudba. Jak je můžu pochopit déšť? [...] Občas stíhám vidět kapku dřív, než se rozprskne o moje stehno, ale i když se mi to podaří – stejně ji vidím jen z jedné strany. Z druhé strany by to přece byla jiná kapka. Nebo bych to byl jiný Já, kdo by ji viděl z druhé strany? [...]”* - úryvek z monologu Sebastiana Jacquese napsaný Petrem Erbesem.

Z textu srší jemnost, dokonalá popisnost míst, pocitů, vjemů. Chvilka až filozofická úvaha nad tím, co vše může být hudbou a jakými různými směry ji lze vnímat. Po dokončení celého monologu, jako by se změnil čas, místo i energie. Melusine začne hrát „La Revêuse“, kterou napsal Marin Marais, a Sebastian jakoby uvězněn v jiném čase opět opakuje předešlý monolog. Monolog je identický, ale jako kdyby nerozuměl jednotlivým slovům. Jako kdyby měl popisovat něco jiného, ale stále to samé do kola. Jako člověk, který se zamotá ve vlastních myšlenkách: *„Snažím se myslet jenom na hudbu. Sedím na kmeni vyvrácené alder a vidět, jak se řeka teče pomalu. Grass od břehu zametá jak bílé prádlo a k noha stoupá chlad. Kámen na spodním písku. Prší. [...] Existuje prší? Cítím to na mé kůži, ale mohu mluvit o dešti? Co o něm víte? Co vím o každá kapka s výjimkou postříkal na mém těle. Občas navštívila pokles, viděl, byla nanesena na stehně, ale i kdyby mi to podaří, jak to vidím já jen z jedné strany. Na druhé straně ještě další kapka. Nebo to bude jiný že sem to vidět z druhé stany. [...]”*

Na konci monologu, k Maraisovi přichází Madeleine a přisedá si k jeho židli. Po chvilce se zvedá Marais a jde k druhé sestře Toinette, sedící na druhém konci scény na židli. Druhý text od Corneille byl použit ve scéně, kdy služebná Guignotte brání dcery pana de Sainte-Colomba před Marin Maraisem. V ní se Marais začne

dvořit oběma dcerám, zprvu jedné a poté druhé. Samotný sexuální akt, který je jasný jak ve filmovém, tak i knižním zpracování pojmáme pouze jako výrazový prvek. Scéna klade důraz na poetičnost, nikoliv na onen sexuální akt. Skrze doteky, které působí velmi ostýchavě z obou stran divákovi, který zná příběh, dojde, že se právě odehrála důležitá část děje, kdy Marais zradí důvěru Madeleine a přisedá si k Toinette. Tímto výrazovým prvkem jsme vyobrazili nejen sexuální akt, ale také následnou zradu a podvod s ní.

Posledním důležitým prvkem je zesnulá paní de Sainte-Colombe (gambistka Melusine de Pas v červených šatech), která po celou dobu představení sedí před jevištěm, mezi scénou a diváky. Tento prostor jsme pro její existenci pojmenovali jako záhrobí, odkud je možné slyšet zvuky violy da gamba a kde Sainte-Colombe dostává možnost se svojí ženou komunikovat a hledět na její dokonalou, nehynoucí krásu.

7. Práce na rolích

Mojí individuální prací na představení bylo, vypracovat dvě role, které mají odlišný energický charakter a přístup k nim byl zprvu velmi opatrný. Mezi tyto role patří služebná Guignotte a posel z královského dvora. Každá z rolí vyžadovala odlišný pracovní přístup, jak během práce s textem, tak i s tělesnými výrazovými prostředky.

Práce na Guignotte, jako služebné byla poměrně složitější. V první řadě jsem bojoval s realitou, že toto bude další ženská role, kterou budu ztvárňovat a šlo zde tedy jen o zápas s vlastním egem a prvotní představou, kterou jsem o vzniku představení měl. Takové smýšlení mne bohužel prvních pár dní dost brzdilo. Bylo pro mne náročné zkoušet roli, která nemá žádný text, která nemá zásadní přínos pro dějovou linii. Ovšem to bylo na počátcích, kdy jsem netušil, jak bude celý koncept v podání režie vypadat. Cítil jsem se zatvrzele, zarputile a tyto emoce nepřipadaly v úvahu během tak krátké doby zkoušení. Během práce přišly ale dva zlomové body, které můj pohled změnil. Prvním byl fakt, že Guignotte je postavou, která nese jistou obrazovost a náladu 17. století a všechny tyto prvky se odvíjí od její existence na jevišti, nikoliv od toho, co zásadního řekne nebo udělá. Druhým bodem bylo zachování textu od Corneille (dialog Matamora s Klindorem), ve kterém jsem promlouval k mladému Marain Maraisovi o jeho chování k dcerám pana Sainte-Colomba. V tento moment jsem měl pocit, že je velmi stěžejní, i když v samotném románu či filmovém zpracování je rolí celkem nepodstatnou. Zastával jsem totiž roli „matky“ která dívkám zesnula.

Od tohoto momentu jsem si uvědomil, že do role mohu dát mnohem více, než se původně zkoušelo nebo co bylo narežirováno. V roli Guignotte jsem potřeboval udržet ladné pohyby, milý něžný výraz a byl jsem spíše služebnou, která ráda vykonává svoji práci, miluje rodinu, které může sloužit a v jednoduchých náznacích jsem i vytvářel určitý milostný podtext k panu Sainte-Colombovi. Všechny tyto vnitřní motivace mi pomohli ke smíření se s ženskou rolí, ale také k tomu, aby její existence byla stoprocentní.

V každém pohybu byl nějaký podtext, protože když nemůžete mluvit, hledáte výrazový prvek jinde. Pro mě to byl pohyb. gesta, chůze, které jsme zkoušeli v Praze, aby naše představení mělo barokní prvky, jsem do postavy služebné vsadil opravdu v každý moment, kdy to bylo možné a bylo oprávněné pro celek představení. Už jen princip stání v jedné pozici přes 15 minut, než se budu moci pohnout, musel obsahovat nějakou myšlenku. Proč tak stojím, proč jsem zády, nebo proč se otočím v daný moment.

Jako komický prvek Guignotte funguje skvěle v momentě, kdy se objeví v místnosti mladý Marais a mistr ho požádá, aby mu předvedl, co umí. Nejen, že ho zesměšní mistr, ale posléze se přidá i postava do té doby němé Guignotte a pěvecky zaimprovizuje na známé téma (La Folie), které mistr v ten moment i se svojí ženou zahrají. Tato scéna doslova vezme Maraisovi vítr z plachet a je nucen zaimprovizovat po svém (tedy rytmickým sólem na „*Il n'est rien de si doux que les tendres ardeurs*“).

V kontrastu oproti Guignotte je postava královského Posla, jehož charakteristika byla v ději o mnoho jasnější. Smysl postavy byl předem daný, byl totiž jediným spojníkem, mezi životem pana de Sainte-Colombe a králem. Do děje příběhu přichází náhle, krátce a úderně. Jeho jediným cílem je donést zprávu od krále a rozhodnutí mistra zpět králi.

Práce s touto rolí a jejím textem byla vskutku zábavná. Oproti práci na služebné, bylo ztvárnění role Posla velmi zábavnou a nabíjející prací. Cítil jsem, že se v postavě mnohem více herecky vzhlížím. Dokázal jsem si najít krásné charakteristické prvky, postoj, chování. Tomuto hledání velice napomohl text, který byl připraven k počátků zkoušení na KUKSu, proto se nyní budeme zabývat monologem Posla.

„Milý pane, ještě předtím, než se uráćíte nakopat mě do řitě, měl byste vědět, že touhle špičkou boty nenakopáváte jen mně, ale všechny, kteří se svou prací snaží podílet na ekonomické konjunktúře této zemně. Díky nim máte dost koláčů, ne díky tomuto ... kosmickému instrumentu. Možná si to nepamatujete, protože

vám bylo osm let, kdy skončila třicetiletá válka, ale i pro vás naši vojáci umírali. Odmítnutím služby králi odmítáte službu celému světu, který usiluje o dobro všech a tím i o vaše dobro. Není to ani sedmdesát let, kdy se Guyana připojila ke krásnému ocasu francouzského kohouta. Není to ani patnáct let, kdy se Saint Dominique stal černou perlou na královské koruně. Není to ani deset let, kdy jsme založili Francouzskou Východoindickou společnost a takhle bych mohl pokračovat dál od kontinentu ke kontinentu, od země k zemi, od ostrova k ostrovu až bych narazil na jeden malilinkatý ostrůvek, který vzdoruje. ... Nevzdoruje, vzdoruje to ne, to by bylo příliš silné slovo. Spíše Parazituje, Ano pane vy jste sobecká zrudá vlastního ega, která saje plody našich upocených negřích bratří a není sto oplatit králi jeho péči jediným tónem na tohle pitomé vřesťidlo. No nic, Pojdte mě tedy nakopnout a já odejdu do města a vzkážu králi, že se srdečně omlouváte, ale že jeho službu ze závažných důvodů musíte odmítnout. A král vám neodpoví, protože je velkorysý, ale jednoho dne možná král nebude a bude demokracie, a to už si lidé nenechají z vlastní vůle sít tasemnici ve střevech a víte proč pane? Protože lidé nejsou velkorysí. A tím bych asi skončil, tak mě prosím pojdte nakopnout."

Monolog pochází z ruky Petra Erbese a je unikátní v mnoha ohledech. Především po stránce textové. Posel začíná hovořit větou, která se odkazuje i na konci a ta sama v sobě nese odmítnutí panem Sainte-Colombem. Není to tedy poprvé, kdy přišel do tohoto domu předávat žádost od krále. Ihned bez jakékoli reakce působí ofenzivně vůči mistrovi a jeho chování. Začíná nesmyslně plácát o přínosnosti pro Francouzskou zemi, o její ekonomice. Vzápětí ihned uráží Sainte-Colombův hudební nástroj, kdy v našem podání nešlo o violu nýbrž o cemballo. Ihned poté vydírá slovy, které odkazují na královu dobrosrdečnost a starost. Hned poté vytváří historické okénko připojení Guyany (dnes Francouzská Guyana, nikoliv britská), která se připojila k Francii. Pojmem kohouta se myslí symbol, či emblém Francie z dob Galů. Vše zakončuje zmínkou od Francouzské východoindické společnosti. Poté se opět naváží do místa, kde žije Sainte-Colombe, které nazve malilinkatým ostrůvkem, který vzdoruje. Ovšem v tento moment se sám musí opravit. I když zmiňuje, že vzdor bylo příliš silné slovo, použije ještě silnější výraz parazitace. V tento moment jdou pryč všechny naučené manýry a chování ze dvora, a posel jako by se utrhl ze řetězu a opět se velmi ostře obrátí k Sainte-Colombovi. Ten mu jen stále nevěřičně naslouchá.

Konec monologu je pak smířením, že opět bude muset jít na dvůr s prázdnou, a tak si neodpustí zmínku o tom, že kdyby neexistovala monarchie, ale demokracie, tak by si lidé nenechali líbit chování Sainte-Colomba. Posel dává

poslední slovní lekci o tom, že král je velkorysý, ale lidé nikoliv a že by na to mohl jednoho dne doplatit. Poté se rozloučí a nabídne svoji zadnici mistrovi s žádostí, aby jej nakopal. Tato fráze byla takovou obranou posla, který měl výmluvu na to, že ho Sainte-Colombe fyzicky odmítl a nedalo se tím pádem nic dělat.

Role královského posla, které byl přidělen tento text, byla skvělou zkušeností po stránce textové. Bylo možné využívat gesta postavy k explicitnímu popisu textu a vyjádření charakteru postavy. Do té doby nebyla moc možnost na Katedře alternativního a loutkového herectví pracovat s textem a postavou zároveň. Tento typ zkoušení je spíše u činoherní praxe. Zde se jednalo o činoherní okénko v jinak alternativním hereckém zpracování. A proto jsem velmi vděčný, že i když to byla menší role, vydala za vše a skutečně mě obohatila.

8. Resumé

- **Monsieur de Sainte-Colombe: Vratislav Šrámek**, duší klímající starší muž, otec, skladatel, který má neskutečně rozvinutý smysl pro hru, vnímání hudby a jeho cit k ní. Je přísným nejen učitelem ale i otcem, ale nikdy netrestá zbytečně.
- **Madame de Sainte-Colombe: Melusine de Pas**, zesnulá žena Sainte-Colomba, jemná éterická bytost, pohlížející na živé z jiného úhlu, komunikující pouze skrze intimitu hudebního nástroje violy da gamba.
- **Toinette de Sainte-Colombe: Maëlane Auffray**, mladší dcera, energická, upřímná, životu plná s vírou, že vše na světě může mít i tu dobrou stránku věci.
- **Madeleine de Sainte-Colombe: Lucia Čížinská**, starší a rozumnější dcera. Zdrčena nejen ztrátou matky, ztrátou milovaného Marina Maraise, ale také ztrátou svého dítěte, zhořkne a ztratí vůli k životu.
- **Guignotte: Petr Kolman**, mladší dívka chudých poměrů, která s radostí pečuje nejen o dcery pana de Sainte-Colomba ale také o něj samotného. Zastává roli matky v rodině, která o ni přišla.
- **Královský posel: Petr Kolman**, nabubřelý, arogantní a egoistický mladý narcis z královského dvora, jehož jedinou prací je lézt králi do řitě.

Tabulka 3. Scénář

Scéna	Shrnutí
1	<p>Prolog: Sainte-Colombe leží na klavíru, zní Sainte-Colombův monolog z reproduktoru o smrti jeho ženy, o tom, jak vyučuje svoje dcery doma, hrají pouze pro sebe, nikoliv pro krále, autorské zasažení Vratislava Šrámka o životě Sainte-Colomba, o jeho zápisu skladeb, když byl malý, jeho opovrhování Pařížany a králem, informace o zkomponování náhrobku nářků. Přichází Guignotte a dcery. To vše do sóla Madame de Sainte-Colombe od Monsieur de Sainte-Colombe: Les Pleurs pro violu da gamba</p>
2	<p>Volný čas u Saint-Colombů: Dívky Madeleine a Toinette krájí cibuli-pláčou, Dívky podstupují domácí pěveckou lekci s otcem na „<i>Une Jeune Fillette</i>“ v úpravě <i>Vráti Šrámka</i>, ten je neustále okřikuje, služebná Guignotte/Petr Kolman peče oplatky a když jdou dívky spát, odchází.</p>
3	<p>Dialog s Madame de Sainte-Colombe: Sainte-Colombe uspí dcery, vytváří zátiší z oplatek a láku od třešní, následuje hudební dialog Sainte-Colomba a jeho zesnulé ženy na téma Monsieur de Sainte-Colombe: Les Pleurs v úpravě V. Šrámka pro violu da gambu a klavír</p>
4	<p>Příchod královského posla: Do intimní scény Dialogu Madame a Monsieura Colombových vstupuje královský posel. Uvítá se s obecnstvem úryvkem Marche de Triomphe H.547 od Marc-Antoine Charpentiera, a předává zprávu, která je odmítnuta. Následuje monolog posla, který končí energickou La Folie a posel s nepořízenou odchází zpět na dvůr.</p>
5	<p>Marin Marais: Zní tóny uvnitř cembala, na ně odpovídá Sainte-Colombe. Poté přichází z klavíru Marin Marais/Sebastian Jacques. Dcery jsou schovány za klavírem, přichází služebná k oknu. Představí se mistrovi a žádá ho o učení v jeho domě, Sainte-Colombe vyzve Maraise aby mu předvedl co dokáže. Marais předává noty na „<i>Il n'est rien de si doux que les tendres ardeurs</i>“ od Lullyho. Poté následuje improvizace na La Folie téma a improvizované variace + dvě z variací La Folie d'Espagne Marina Maraise. Do ní vstupuje Guignotte a ztrapňuje Maraise. Mistr ho i přesto přijme do učení. Marais poslouchá hru Saint-Colomba.</p>
6	<p>Dialog dcer o flecích: Madeleine se Marais líbí, Toinette ho v kontrastu s ní shazuje. Dialog se odehrává mimo zkoušku Maraise a Sainte-Colomba během které pan Šrámek improvizuje a variuje na téma Sainte-Colombe: Les Couplets-Bergeronnette preste ze sbírky Pieces Pour Viole Da Gambe</p>
7	<p>Čtení z not: Sainte-Colombe rozdává dcerám i Maraisovi noty. Čtení z not probíhá pomocí gest rukou a paží, dívky znají jeho styl výuky, Marais nikoliv a svým pobrukováním ruší. Guignotte přichází k Maraisovi že má noty obráceně.</p>

8	Monolog: Mistr mi řekl: Marais hovoří o tom co se naučil od mistra o tom, jak by měl vnímat hudbu a nakládat s ní. Dívky gestikulací rukou popisují text. Během toho se obrací Marais na Madeleine a vede s ní krátký dialog. Následuje rozpad textu i myšlenek Marin Maraise, do něj zní Madame de Sainte-Colombe
9	Láska: k Maraisovi přichází Madelline, prožívají milostný akt, on se poté zvedá a jde k druhé dívce. Vše za hudebním doprovodu Madame de Sainte-Colombe, která hraje La Reveuse-Marin Marais
10	Dialog Maraina a Guignotte: Dialog Matamora s Klindorem od Corneille, který mezi řádky popisuje Maraisovo chování k oběma dcerám.
11	Odchod Marina Maraise: Sainte-Colombe klade otázku, zda si hodlá vzít jeho dceru, Marais vyhýbavě odpovídá. Sainte-Colombe během tohoto dialogu dospěje k tomu, že nemá už svého žáka čemu učit. Maraise se uráží, a v královském stylu se loučí a odchází. Následuje monolog Saint-Colomba o odchodu Maraise a jeho vztahu ke dvoru.
12	Smrt Madelline: Guignotte přináší třešně dívkám. Toinette jí s chutí, Madeleine ne naopak vše vyzvrací. Po odchodu Maraise odmítá jíst. Následuje monolog Madelline od její mamince a rakovině. Následně popis přípravy raka k servírování. Zakončeno tím, že někdo musí trpět, aby si pochutnal. Následuje přehlídka různých smrtí (doktora, starce, krále atd.) nakonec se svléká Madelline, a ukazuje své pohublé umírající tělo. Sama poté ulehá do útroh cembala jako symbolu rakve.
13	Odchod Toinette: Monolog o životě, který nemusí být zas až tak smutný, společně s Guignotte odchází ze scény, na které zůstává sám Saint-Colombe.
14	Epilog: Přichází Marais na poslední lekci s mistrem, která je zároveň jeho první lekcí. Sainte-Colombe nalije číši kompotované vody a nabídne Maraisovi oplatku. Poté společně pojí a Marais poslouchá závěrečný koncert Monsieura a Madame de Sainte-Colombe: Marin Marais: Badinage pro violu da gambu s klavírní improvizací, spolu s Les Pleurs tvoří finální dialog Sainte-Colomba s chotí. Zprvu slyšíme Marin Marais: Badinage pro violu da gambu s klavírní improvizací, následující Fugatem pro klavír na téma Les Pleurs - V.Šrámek a následnou úpravou Vráti Šrámka pro violu da gamba a klavír Monsieur de Sainte-Colombe: Les Pleurs, tvoří finální dialog Sainte-Colomba s chotí

Závěr

Cílem diplomové práce bylo zaměřit se na umělecké dílo *Tous les matins du monde* a rozebrat tři odlišná zpracování – literární, filmové a divadelní. Každé z nich má jinou charakteristiku, využívá jiných výrazových prvků, rozdílnou práci s textem, hudbou a motivy. Smyslem bylo přiblížit čtenáři životy důležitých osobností jakými byly hlavní protagonisté románu (Monsieur de Sainte-Colombe a Marin Marais), autoř Pascual Quignard a režisér Alain Corneau, hudební scénárista Jordi Savalla a v neposlední řadě Jean-Baptiste Lully, který představuje podstatný článek v pochopení filmového i autorsko-divadelního žánru. Analýzu jednotlivých zpracování bylo nutné zasadit do historického a politického kontextu. Z tohoto důvodu se pozornost zaměřuje také na období baroka, Francii za vlády Ludvíka XIV. a na umělecké formy této doby. Čtenář se mohl jednoduše orientovat v ději a v rozdílech mezi románem, filmem a divadelní inscenací prostřednictvím tabulek se shrnutím nacházejících se v textu. Jak teoretická, tak praktická část představují propojení mezi divadlem, filmem a hudbou, která je nejpodstatnější složkou celého díla.

Dílo *Tous les matins du monde* je v České republice zmiňováno zřídka, ať už v rámci výuky, či mezi umělci. Vzhledem k tomu, že se analýzou tohoto díla u nás nikdo zatím nezabýval, bylo záměrem obsáhnout veškeré důležitosti spojené s literární, filmovou i hudební složkou. Ačkoli by práce mohla proniknout ještě hlouběji, bylo by to z důvodů nedostatku dostupných zdrojů velice obtížné. Navíc mnoho zdrojů bylo k nalezení pouze v originále a vyžadovalo odborný francouzský překlad.

Nápad na zpracování tohoto tématu vzešel z divadelní inscenace, která je v České republice zřejmě první alternativou Quignardova románu. Ve Francii se divadelním zpracováním zabýval například francouzský umělec a hráč na violu da gamba Bruno Angé, který ve svém hudebně-divadelním představení také využívá hru na violu da gamba v kombinaci s texty Pascala Quignarda.

Přesto, že dílo u nás není tolik známé, je zřejmé, že ovlivnilo mladé umělce po celém světě a mnoha lidem přiblížilo kouzlo barokní hudby.

Bylo mi velikou ctí podílet se na vzniku divadelního představení a vzniku této diplomové práce.

Použité prameny a literatura:

BROCKETT, Oscar G. a Franklin J. HILDY, 2019. *Dějiny divadla*. Přeložil Milan LUKEŠ, přeložil Jan PROKEŠ. V Praze: Rybka Publishers.

BUKOFZER, Manfred Fritz, 1986. *Hudba v období baroka: od Monteverdiho po Bacha*. Bratislava: Opus.

ČERNUŠÁK, Gracian, 1964. *Dějiny evropské hudby*. 3., přehl. a dopln. vyd., (v Pantonu 1. vyd.). Praha: Panton.

ČERNÝ, Václav, 2009. *Barokní divadlo v Evropě*. V Příbrami: Pistorius & Olšanská. Scholares.

HARTMANN, Peter Claus, 2005. *Francouzští králové a císaři v novověku: od Ludvíka XII. k Napoleonovi III. (1498-1870)*. Praha: Argo. Ecce homo.

MODR, Antonín, 1982. *Hudební nástroje*. 7. vyd. Praha: Supraphon.

QUIGNARD, Pascal, 1998. *Všetchna jitra světa*. Přeložil Jarmila FIALOVÁ. Praha: Odeon. Domino (Odeon).

TITON DU TILLET, Evrard, 1732. *Le Parnasse François, dédié au Roi*. Svazek 1. Coignard: Lyonská veřejná knihovna

Elektronické zdroje:

Le Petit Litteraire & Roland, N. (2012) Tous les matins du monde de Pascal Quignard (Fiche de lecture). Brussels : Primento Digital.

<https://www.hospital-kuks.cz/cs/o-hospitalu/historie>

<http://motusharmonicus.cz/cs/melusine-de-pas/>

[http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Historicke-strunne-nastroje-tema-mesice~31~srpen~2010/?&mprint\[4392\]=1](http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Historicke-strunne-nastroje-tema-mesice~31~srpen~2010/?&mprint[4392]=1)

https://cs.wikipedia.org/wiki/Basso_continuo

<https://www.youtube.com/watch?v=LoAGXzTch2A>

http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Downloads/echo_4.pdf

https://fr.wikipedia.org/wiki/Évrard_Titon_du_Tillet

<https://associationsarabande.wordpress.com/2012/03/26/monsieur-de-sainte-colombe-et-la-viole/comment-page-1/>

<http://www.ecoles.cfwb.be/argattidegamond/Cartable%20musical/Sainte%20Colombe/Sainte%20Colombe%20le%20films.htm>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_de_Sainte-Colombe

https://fr.wikipedia.org/wiki/Marin_Marais

https://cs.wikipedia.org/wiki/Barokn%C3%AD_hudba

<https://www.csfd.cz/tvurce/4163-alain-corneau/>

<https://www.youtube.com/watch?v=LoAGXzTch2A>

<https://www.youtube.com/watch?v=y3AC7a73FSg>