

## OPERA A PODÍVANÁ V 19. STOLETÍ

Marta Ottlová — Milan Pospíšil

Jak přesvědčivě naznačila literatura v tomto směru dosud nečetná, jednou z nepochybně závažných proměn divadelní představitosti, jež se rozhodujícím způsobem prosadila s nástupem 19. století, bylo podstatné zvýznamnění vizuální stránky.<sup>1/</sup> Touha vidět předváděnou skutečnost především v jedinečnosti okamžiku, vedla mimo jiné k rozpracování prostředků lokálního koloritu ve smyslu co největší názornosti, dosahované nejbezprostřednějším smyslovým působením. Načrtnutý posun akcentů nejenom ovlivnil existující dramatické útvary, ale vytvořil si samostatné — jak Francouzi výstižně říkají — „spectacles d'optique“,<sup>2/</sup> představení, v nichž podívaná byla sama v sobě účelem. Pohlédneme-li pak na operu, můžeme říci, že tendence k obrazovosti, jež se v této době obecně prosazuje, je imanentně obsažena již v samotné podstatě tohoto hudebně dramatického druhu. Nebude proto bez zajímavosti sledovat, jak se opera, sama odkázaná na smyslovou názornost, postavila k některým, dnes už zapomenutým projevům oněch představení pro podívanou, oněch spectacles d'optique, a to konkrétně k dioramatu a živému obrazu. Neboť není pro operu špatným vysvědčením, jestliže se ukáže, že se dokázala vyrovnat s požadavky nového publika v uspokojení potřeby nejdostupnější smyslové iluze plynoucí z jeho „poněkud lenivé představitosti“, parafrázujeme-li známý výrok Théophilea Gautiera.<sup>3/</sup> Ne však jen v poskytování nádherné a výpravné podívané, jak se dosud optická stránka opery 19. století spíše okrajově odbývá, ale především v umění využít efekty spectacles d'optique v hudebně dramatickém celku zapojením jejich divadelních specifik do vyjadřovacích prostředků druhu.

Je příznačné, že konstitutivní vlastnosti opery jako umění scénické smyslové přítomnosti systematictěji uchopily v době teprve nedávné dvě práce nikoliv z oboru hudební vědy, která až dotud hleděla na operu více jako na nějakým způsobem realizované spojení slova s hudbou.<sup>4/</sup> Z hlediska důležitého pro náš účel, se ukázalo, že stylový princip divadla, jevištní zpřítomnění, vládne v opeře stejně absolutně jako neomezeně a souvisí již s jejím primárním výrazovým prostředkem. Zpívaný tón opery je především nositelem afektu, jehož srozumitelnost se úzce váže na zjevnost scénické akce, gesta, divadelní konfigurace. Nepoukazuje nad bezprostředně opticky přítomné, ale naopak mu jde o jeho hudební naplnění a předvedení. Operní scéna v tomto smyslu směřuje k obrazovosti v tom, že zadržuje a fixuje situaci v okamžiku, kdy může podnítit afekt, na jehož předvedení má opera hlavní dramatický zájem. Zastavení zjevné scénické akce se projeví setrváním dramatických osob v dynamických pózách vyjadřujících vzniklou situaci a odpovídá zadržetí prchavého reálného okamžiku, jenž tu prostřednictvím hudby získává ireálnou délku,

potřebnou k předvedení, k vyzpívání vnitřního prožitku. A v této chvíli, kdy opera vstupuje do své vlastní domény dramatickosti, se tak na scéně utvoří výmluvné skupení, svého druhu tableau vivant.

78 Pro názornost se podívejme na takovéto tableau z Meyerbeerovy opery Prorok /Paříž, 1849/. Novokřtenci vydávají svého vůdce za proroka seslaného z nebe. Při korunovačním obřadu v chrámu se ale prorok střetne se svou matkou. Její výkřik — Mon fils! — radikálně změní situaci a v tomto okamžiku se zastaví zjevné scénické dění. Dramatické dění se obrací dovnitř jednajících osob, které v rozsáhlém kontemplativním ansámbly vyzpívávají svou reakci na šokující událost podle své úlohy, jež je mimo jiné čitelná z pozic, v nichž setrvávají po celé trvání ansámbly. Scénická konfigurace napomáhá svou srozumitelností pochopit různost simultánně znějících afektů, i když slova samotná zanikají v předivu hlasů. Vidíme tu úlek a bolest zapřené matky, imperátorské gesto proroka, v popředí naléhající novokřtence obklopené očekávajícím a užaslým lidem.<sup>5/</sup>

Jak už bylo řečeno, kromě tohoto typu tableaux patřících k základním stavebním kamenům opery, jež jsme pro odlišení stručně charakterizovali, začleňuje opera v 19. století do svého organismu obrazy, které — jako diorama a živý obraz — existovaly samostatně, a to právě za účelem využití jejich frapantní smyslové působivosti. Obrazy takového druhu nejsou výsledkem zastavení scénického pohybu jednajících postav, ale zdánlivě dosazeny zvenčí.

79 81 Operní tradice, v níž ohled na divadelní působivost záměrně počítal s kumulací prostředků operního účinku k finálnímu efektu, nabídla v prvé řadě možnost využít žádané prostředky spectacles d'optique k dalšímu smyslovému stupňování finále. Scénicko-hudební kalkul v těchto případech počítá s optickým efektem jako s poslední možností, jak nejbezprostředněji zaútočit na smysly a vyvrcholit závěr představení, k čemuž zapojuje do hry divadelní dekorace se všemi technickými vymoženostmi, jež rozvinuly samostatné produkce optických divadel. Výběr látek se pak řídí tímto účelem tak, aby poslední slovo mohlo patřit podívané, v níž řečeno s Hugem se „dekorace stává neoddělitelným a strašlivým svědkem děje“.<sup>6/</sup> Wagnerův Rienzi /Drážďany, 1842/ nezahyne rukou vrahů, ale v troskách zříceného Kapitolu. Podobnou katastrofickou podívanou poskytl již samotný námět Saint-Saënsovy opery Samson a Dalila /Výmar, 1877/ a závěrečný pohled na erupci Vesuvu se objevil hned v několika dílech<sup>7/</sup>, mezi nimi v Auberově Némé z Portici /Paříž, 1828/. Jestliže kritika po berlínské premiéře napsala: „Největším závěrečným efektem je výbuch Vesuvu . . . Při tak pekelném rámusu je hudba jen přídatná. Proto Auber také nedělá nic jiného než pokud možno co největší hřmot v orchestru k této velké přírodní scéně“<sup>8/</sup>, musíme jí dát obecně zapravdu, že skladatelé tu plně podřizují hudbu dominujícímu optickému účinku s jeho vlastním zvukovým naturalismem a hudební koloristikou podporují jeho iluzivnost. Naskýtá se však otázka, nakolik bylo takové řešení závěru opery pouze přídatnou nebo pro úspěch vypočítanou podívanou?

Již Auberova *Němá* naznačuje, že zmíněný postup se slad'uje se smyslovou názorností opery, jež na divadelní působivosti okamžiku staví, využívajíc promyšleného kontrapunktu všech svých, to znamená i scénických prostředků, a že hlavním problémem tvůrců bylo, jak dosáhnout zdání nutnosti stejně jako jedinečnosti jeho zapojení. Výbuch Vesuvu v Auberově opeře nejenom opticky graduje závěr, ale sám zesiluje katastrofičnost příběhu.<sup>9/</sup> Symbolicky se váže k tragickému konci individuálního i kolektivního osudu. Opera, směřující v první řadě k názornosti a zpřítomnění, využívá obrazové složky ve sféře reflexe, která v opeře nutně inklinuje k alegorii. To je i případ využití alegorie počasí a přírodních scénérií, jak by třeba bylo možno ukázat na celé poslední scéně Rossiniho *Viléma Tella* /Paříž, 1829/.<sup>10/</sup> Finální dioramatický obraz sluncem zalité alpské krajiny, v níž se po přestálé bouři kolébají bárky na jezeře, je v závěrečném ansámbly osloven přímo jako symbol nastávající svobody.

Oblíbená podívaná na vzrušující obrazy nejenom ovlivňovala divadelní uzavření příběhu, jako už ve zmíněném Wagnerově *Rienzim*, ale stala se na druhé straně vlastně jediným východiskem, jak opera této doby může předvést zkázu kolektivního hrdiny. Tak jako opeře její ustrojení jako jedinému dramatickému druhu dovolilo bezprostředně předvést jednajícího kolektivního hrdinu prostřednictvím sboru v jeho masovém rozměru, tak jí vymoženosti nové scénické představitivosti dovolily zmocnit se do všech důsledků, to znamená nikoli pouze pomocí individuálního reprezentanta, divadelního ztvárnění zániku celého společenství. Například závěrečný výbuch paláce v Meyerbeerově *Proroku* pohrbí nejen proroka, ale všechny novokřtěnce i jejich nepřátele. A tento účinný postup žije v opeře dlouho tam, kde chce zpřítomnit i symbolizovat zkázu světů, jako třeba v české opeře zánik pohanství v závěru Fibichova *Pádu Arkuna* /Praha, 1900/.

Již z dosavadního výkladu se před námi rýsuje skutečnost, že proměny scénické představitivosti vstupují do operního kompozičního myšlení, a to nikoli jako přídatné momenty, ale poskytují nové prostředky, jež svou smyslovou názorností motivují dramaturgii i hudební formování díla a otevírají také nové možnosti řešení. Rossiniho opera *Mojžíš* /Paříž, 1827/ nám poslouží za názorný příklad hned v několika ohledech.<sup>11/</sup> Byl zvolen takový úsek starozákonní látky, jenž sám v sobě zahrnoval podmínky pro nasazení divadelních efektů a jejich realizace na druhé straně vypovídá o tom, pro které latentně obsažené momenty se nabídly dobové prostředky. Zatímco o proměně vody v krev, o kobyčkách a morových ranách se krátce odvypráví v recitativu, egyptská tma, zázračné pohasnutí obětních ohňů a samotný exodus se předvedou přímo.<sup>12/</sup> Ukončení operního příběhu obrazem přechodu přes Rudé moře svědčí nejenom o záměrné volbě látky s možností uplatnit závěrečný optický vrchol, ale výrazně ovlivnilo celé kompoziční řešení finále. Místo tradičního operního finále, v němž hudební vrchol spadne vjedno s optickým překvapením, jehož vyznění ohraničí rozvinutější orchestrální dohra, jako tomu bylo v dříve uvedených případech, je to u Rossiniho rozsáhlý závěrečný obraz samotný, který bez účasti

zpívaného slova za doprovodu zvukomalebné hudby, jež dává potřebnou délku jeho jednotlivým fázím, sám optickou složkou rozuzlí a dopoví zvolený děj a předvede i shrne poslání díla v obrazu rozestoupení vod, jež umožní osvobozující průchod a vzápětí uzavrou a zahubí pronásledovatele ve svých hlubinách. Scénická představitivost tu ovlivnila koncepci díla v tom, že spolehla na smysl evokovaný závěrečnými obrazy a vypomohla si jimi tam, kde by opera jako druh byla odkázána na vyprávění. Neboť teprve toto smyslové zpřítomnění dodává závěru potřebnou operní závažnost. Opera nemůže založit své dění na evokativní síle slova, jako například klasické mluvené drama, v němž skutečnost, k níž poukazuje mluvené slovo, je často důležitější než skutečnost scénicky přímo předváděná. Proto pro operu jako pro umění smyslové přítomnosti bylo vždy problémem, jak zpřítomnit to, co v rámci konstrukce děje existuje mimo scénickou přítomnost nebo nad ní.<sup>13/</sup> A tady opera 19. století využívá nejen nové technické vymoženosti scénické praxe, ale sahá i k oblíbenému žánru živého obrazu.

82 Charakteristickým dokladem operního myšlení v tomto směru je Smetanovo uchopení Wenzigova libreta k Daliboru /Praha, 1868/. Smetana vypustil nejtrადovanější výjev pověsti, v němž lid pod Daliborkou naslouchá Daliborově hře, jenž se nejvíce blížil živému obrazu, avšak z hlediska celku byl retardující, ale naproti tomu považoval za nutné živým obrazem v Daliborově snu přímo předvést postavu Zdeňka,<sup>14/</sup> tedy osobu, která v příběhu nevystupuje, ale jejíž smrt uvedla děj do pohybu. Zatímco v klasickém mluveném dramatu evokativní síla slova může integrovat do hry osoby, které se v průběhu vůbec nemusí na jevišti objevit, stává se v tomto případě pro operu živý obraz prostředkem, jenž řeší uvedený jí cizí a těžko dostupný úkol, zpřítomnit postavu v příběhu fyzicky nepřítomnou. Ještě významnější poslání zjeveného obrazu je potom jeho momentální dramaturgická funkce, neboť názorným ukázáním podnětu umožní a zdůvodní okamžité nasazení Daliborova afektu a rozvinutí árie.

Stejně jako je pro srozumitelnost afektu v opeře vítaná scénicky čitelná zjevnost jeho motivu, je samozřejmě na ni tím více vázán jeho zvrát. Opera této doby se tu často chápe rozpracovaných prostředků optického účinku, protože takové zásahy jako blesk, různá zjevení a jiná znamení mohou nejnázorněji, a proto nejrychleji motivovat proměnu afektové situace. A také zde opera někdy užívá živý obraz, jenž se za doprovodu své charakteristické hudby zjeví osobě na scéně a divákům současně ukáže důvod změny jejího chování, jako třeba v Gounodově opeře Faust /Paříž, 1859/ obraz Markétky u přeslice, jež přičaruje Mefistofeles Faustovi, aby překonal jeho odpor,<sup>15/</sup> nebo vykouzlený obraz Rinaldova křižáckého vojska, ovlivňující rozhodnutí Armidy ve stejnojmenné Dvořákově opeře /Praha, 1904/.<sup>16/</sup> Živý obraz v Armidě plní zároveň i funkci identifikovat osobu z nepřátelského tábora, o níž se dosud pouze zpívalo jako o postavě neznámé, a napovídá tak další vývoj zápletky, a jednak předvést výsledek prehistorie příběhu, to znamená situaci města v ohrožení. Zjeví-li se pak v Kovařovicových Psohlavcích /Praha, 1898/ na scéně sen spí-

cího uvězněného Koziny, zobrazující pláň pokrytou mrtvolami Chodů,<sup>17</sup> / podnítí tento němý obraz s charakteristickým hudebním průvodem nejen následující afekt postavy, ale především sdělí divákům výsledek děje z mezidobí, tedy povstání, jež mezitím proběhlo, a ukáže tak osud kolektivního hrdiny. A podobně řeší opera problém, jak zjevit děj, který proběhne za scénou, například zavraždění sv. Václava ve Škroupově /Praha, 1848/ i Šeborově opeře Draho-míra /Praha, 1867/.<sup>18</sup> U Šebora je vedle toho živý obraz, shrnující vlastně klíčovou událost a navíc opět předvádějící bezprostředně poprvé a naposledy jednoho z hlavních protagonistů děje, stylizovaný jako nanebevzetí a předzna-menává závěrečnou odměnu dobra a potrestání zla vyšší mocí. Scénické zpřítomnění výmluvnou obrazovou zkratkou, pomocí tableau vivant, se v těchto případech jeví jako s operou slučitelný, pomocný prostředek, jímž tvůrci překoná-vají určitou neoperní koncepci libreta a účinně si vypomáhají tam, kde před nimi v důsledku jeho utváření vyvstala nutnost předvést skrytý děj, to znamená prehistorii, děj mimo představovaný čas a děj paralelně probíhající za scé-nou.<sup>19</sup> /

I tady vidíme, jak opera užívá také vizuální oblast k transformaci skutečnosti, kterou má předvést, do divadelně bezprostřední smyslové přítomnosti. Přesvěd-čivě se to projevuje zvláště i tam, kde převádí do své řeči činoherní předlohu s její mnohvrstevnatou myšlenkovou strukturou, jež se váže k síle mluveného slova, poukazujícího nad předváděnou skutečnost. Když se Vrchlický v libretu k Fibichově Bouři /Praha, 1895/ snažil zůstat více věren Shakespearově předloze tak, aby se neproměnila v pouhou pohádkovou féerii, oblíbenou v 19. století, a současně ji chtěl přizpůsobit požadavkům opery, uchýlil se k ži-vému obrazu, aby dosáhl smyslové názornosti potřebné pro operní přetlumočení filozofického podtextu, který Shakespeare sděluje celým komplexem hry. Je to nikoli zážitek katarze, ale divadelně efektní tableau vivant, tvořící finále střed-ního aktu, symbolizující věrnost, nevinnost a zlobu, jež Prospero na scéně vy-kouzlí a jehož alegorii konkretizuje na postavy příběhu, pomocí něhož jak potrestaným na scéně, tak divákům názorně sdělí poučení z díla.<sup>20</sup> / Opět se objevuje skutečnost, o níž jsme se zmínili již na počátku, že opera vytušila mož-nost využít prostředky spectacles d'optique ve sféře, jež je pro ni obtížně do-stupná. Živý obraz, sestavený z postav divadelního příběhu, může vypovědět je-ho část, tedy viditelným nahradit vyprávěné, a současně jeho alegorická styliza-ce ho navíc zatíží dalším významem, jenž při zachování smyslové názornosti vlastní opeře jí umožní zpřítomnit, zjevit to, co jako naučení a reflexe by stálo nad bezprostřední scénickou přítomností; tedy poukázat k zobecňující platnos-ti právě prožitého hudebně dramatického díla názorněji a smyslově intenzívněji než třeba tradiční uzavírající rekapitulující sbor. A je to zase úroveň, na jaké je prokomponováno jejich zapojení v novém shrnujícím řešení finále, jež znovu odpovídá na otázku, zda na prostředky spectacles d'optique lze pohlížet jako na dekorativní nebo organickou součást, již pojala opera do svého vývoje. Je samozřejmé, že vznikala díla, která se ani nesnažila zastírat podbízivost

vkusu publika. K čistě prakticistnímu řešení závěru aktu sáhl u nás Rozkošný v opeře Krakonoš /Praha, 1890/, když využil možnost efektně ho zakončit živým obrazem apoteózy Krakonoše, třebaže je z hlediska dramatické úlohy postavy nemotivovaná.<sup>21</sup> / Podobně ani vnějším účelem, jako například konkrétní slavností znovuotevření berlínské opery předurčená tableaux vivants v závěru Meyerbeerovy opery Polní tábor ve Slezsku /Berlín, 1844/, nebyl zdůvodněn sled živých obrazů českých panovníků, na jehož vrcholu holdovaly obrazu Jeho Veličenstva postavy Maýrovy opery Jaromír, vojvoda český.<sup>22</sup> / Tím spíše však na tomto pozadí vyniká tvořivá úloha operní obrazové představitosti ovlivněná spectacles d'optique.

Prostředky optického účinku opera využila i pro rekapitulaci ústředního tématu, jež je hudebně dramaticky rozehráno a jejich prostřednictvím netoliko patřičně zdůrazněno, ale zvýznamněno. Odhalení osudové kulisy v závěru Wagnerova Zlata Rýna /Mnichov, 1869/ nejenom graduje finále oslnivým zjevením sídla bohů Walhally, tedy východiska i cíle předchozího dramatu, ale teprve monumentalita a lesk závěrečného obrazu vstupu bohů do Walhally ve vztahu k předchozímu hudebně dramatickému dění plně vyjeví otevřenost závěru k tragickému konci celé tetralogie Prsten Nibelungův. V Halévyho opeře Věčný Žid /Paříž, 1852/ proti opernímu příběhu, který předvádí Ahasverovy dobré skutky a míří k jeho vykoupení, vystupuje navracející se variace živého obrazu anděla posledního soudu s ohnivým mečem, příkazujícího Ahasverovi věčnou pout'. Teprve souhrou obou pásem se realizuje myšlenka neodčinitelnosti viny a marné touhy po odpuštění, jež je předmětem i závěrečných tableaux vivants posledního soudu a Ahasverova vyvržení.<sup>23</sup> /

U operních libret, jež volí úsek z rozsáhlejší látky a jejichž děj je z hlediska tohoto kontextu uzavřen jen relativně, vystupuje někdy živý obraz ve funkci epilogu, který evokuje budoucnost shrnujícím obrazem, jenž zpětně osvětlí smysl vybraného a operou ztvárněného úseku látky. Příběh Berliozovy opery Trojané v Kartágu /Paříž, 1863/ končí sebevraždou Didony. Poté se kontrastně ke sboru pomstychtivých Kartagiňanů zjeví s charakteristickou hymnickou hudbou obraz vítězného Říma, symbolizovaného Kapitolem a císařem, obklopeným vzdělanci a umělci: tedy prostředky živého obrazu tu simultánně již realizují Didoninu věštbu. Podobnou úlohu můžeme spatřovat v proroctví Libuše ve Smetanově opeře /Praha, 1881/, kde živé obrazy názorně konkretizují Libušina slova a jejich bezprostředním zpřítomněním dodávají divadelní závažnost části, jež zdůvodňuje závěrečnou apoteózu.<sup>24</sup> /

Ale i tam, kde by se zdálo, že živé obrazy slouží pouze dopovězení a rozuzlení děje u látky, která k obrazovému dokončení vybízela, jejich záměrná výmluvná stylizace teprve alegorií doplní a smyslově zpřítomní žádané naučení a poslání — jak vidíme ve finálních tableaux propadnutí Drahomíry do pekel, jemuž přihlížejí ve Škroupově Drahomíře z nebes vyvolení uprostřed se sv. Václavem či v Šeborově opeře, kde témuž výjevu přihlíží skupení kolem Boleslava, jenž jako panovník hodný přemyslovské dynastie je ozářen paprskem milos-

ti. Závěrečný obraz nanebevzetí Markétky a přemožení d'ábla se zoufajícím Faustem v Gounodově opeře potom až touto alegorií dokončuje a interpretuje Markétčino drama.<sup>25</sup> / Jestliže vzhledem ke stavbě libreta plní živý obraz vykoupení Markétky současně důležitý pragmatický účel dohrát a vysvětlit její osud, ve Wagnerově Bludném Holanďanovi /Drážďany, 1843/ je závěrečné tableau nanebevstoupení Holanďana a Senty nutným divadelním zpřítomněním rozřešení příběhu, jenž již od počátku je koncipován jako drama vykoupení. Tomu odpovídá též hudební závažnost závěru graduující motivický materiál svázaný s ústřední myšlenkou.

Souhrnné využití pojednávaných vymožeností spectacles d'optique, jež si opera 19. století přivlastnila, je pak možno spatřovat v závěrečné části tetralogie Prsten Nibelungův. Jejich divadelní působivost a evokativní síla se Wagnerovi stala východiskem, jak v Soumraku bohů /Bayreuth, 1876/ dořešit problém dvojitého dramatu Prstenu, jenž se před ním zjevil v okamžiku, kdy v důsledku svého operního cítění podstatně rozšířil prvotní koncept díla, aby zpřítomnil, divadelně rozehrál prehistorii heroické Siegfriedovy tragédie. Mýtus bohů, tedy původně pozadí příběhu, získal tak závažnost v divadelní rovině, a proto po ukončení hrdinské tragédie bylo nutno ho uzavřít způsobem, jenž by ho divadelně akcentoval natolik, aby působil přes Siegfriedovu historii jako cíl a důsledek dřívějších částí cyklu.<sup>26</sup> / A v tomto smyslu zapojil Wagner do hry všechny námi zmiňované prostředky představení pro podívanou, přičemž hudební komentář v orchestrálním pásmu rekapituluje příznačné motivy ve spojení s jevy, jež patřily jejich scénické expozici a jisté otevřenosti závěru odpovídá dominance významově nejméně určitého „motivů vykoupení“.

83 Pro toto shrnující užití si nyní, na závěr, podle Wagnerových scénických poznámek uvedme jeho představu obrazové dohry Prstenu, jež nám vyjeví bohatství prostředků, které opera 19. století využila, a to tím spíše, že dnešní inscenační praxe povětšinou nerespektuje jejich důležitou roli v dramatickém celku. /Reprodukce zachycuje dekoraci prvního jednání opery, jež je pro nás důležitá, protože v ní i pomocí jí se odehrává obrazová dohra Prstenu./ „Brünhilde se vyšvihla na koně a pobízí ho ke skoku. Jedním rázem skočí na hořící hranici. V tu chvíli požár s praskotem mohutně vzplane, takže oheň vyplní celý prostor před síní a zdá se, jako by ji zachvacoval. Muži a ženy se zděšení tísňí úplně v popředí. Když celé jeviště vypadá jako zaplněno ohněm, žár náhle zhasne, takže zůstane jen oblak páry, který se stahuje do pozadí a usadí se na horizontu jako temná vrstva mraků. Zároveň se Rýn mocně vzdul z břehů a zalil svým proudem požár. Na vlnách připluly tři dcery Rýna a zjevují se nad místem požáru. Hagen, který od akce s prstenem sledoval s rostoucím strachem počínání Brünhildy, upadne při pohledu na dcery Rýna do nejvyššího děsu. Překotně odhodí kopí, štít a prilbu a vrhne se jako šílený do vody. /Hagen: „Zurück vom Ring!“ / Woglinde a Wellgunde obepnou pažemi jeho šíji a plovouce nazpět stáhnou ho s sebou do hlubin. Flosshilde, která před nimi 84 doplavala k pozadí, pozvedá s jásavým gestem získaný prsten. Vrstvu mračen,

jež se usadila na horizontě, proráží s rostoucím jasem rudá záře. Tři dcery Rýna jsou vidět ozářeny tímto světlem, jak se prohánějí ve vodě a vesele si hrají s prstenem na klidnějších vlnách Rýna, který se pomalu vrací do svého řečiště. Z trosek zřícené síně pozorují muži a ženy v nejvyšším vytržení rostoucí ohnivou záři na nebi. Když se nebe rozzáří nejsilnějším jasem, je na něm vidět sál Walhally, v němž sedí shromáždění bohové a rekové, zcela podle líčení Waltrauty v prvním aktu. Jasně plameny jako by vyšlehovaly v sále bohů. Když jsou bohové úplně zahaleni plameny, padá opona.“<sup>27/</sup>

Na nejcharakterističtějších případech, jež nechtěly podat vyčerpávající přehled, ale přesto vypověděly o četnosti a rozmanitosti užití, jsme se pokusili naznačit, jakým způsobem zmíněné prostředky spectacles d'optique ovlivnily operu 19. století. Ukázalo se, že opera nejen využila jejich divadelní působivosti, ale zhodnotila je v tom, že si jak rozšířila repertoár svých výrazových prostředků, tak si v nich otevřela další možnosti operního vyjadřování. Několik příkladů z české opery napovědělo, že přes omezení naší divadelní operní praxe se i zde proměněná divadelní představitelost prosazovala hojně, a to zejména v jí nejdostupnějším živém obraze.<sup>28/</sup> Vzhledem k nepropracovanosti operní problematiky v tomto směru není však účelné ani v širším kontextu vyvozovat další zevšeobecnění. Nicméně se tu potvrdila základní, ale dosti opomíjená skutečnost, že scénická představa je neoddelitelnou součástí operního hudebního myšlení a jako taková podstatně vstupuje do organismu díla.

## Poznámky

- <sup>1/</sup> Srv. zejména M. — A. Allévy: *La mise en scene en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*. Paris, Librairie E. Droz 1938. Kromě práce H. Ch. Wolfa /*Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik b. r./, shrnující publikované obrazové materiály, poukázala na množství zachovaných a dosud zcela nevyužitých pramenů této povahy studie N. Wildové /*Un demi-siècle de decors à l' Opéra de Paris. Salle le Peletier /1822—1873/*. In: *Regards sur l' opéra*. Paris, PUF 1976, s. 11—22/.
- <sup>2/</sup> Ve shodě s M. — A. Allévyovou /viz l. c./ vypomůžeme si i nadále tímto shrnujícím pojmem, jehož český ekvivalent „optické divadlo“ příliš implikuje institucionální formu /srv. „Jezdec i kůň podobali se spíše mlhovým obrazům, jaké nám ukazují majitelé optických divadel...“, viz S. Čech, *Výlety pana Broučka III*. Praha, F. Topič 1911, s. 27/.
- <sup>3/</sup> Viz T. Gautier, *Historie de l' art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. /2e série/* Leipzig, Alphonse Dürr 1859, s. 66—67: „La perfection de l' exécution musicale n' exempte pas d' un grand soin pour la partie matérielle et visible du drame. Sans tout cela, l' opéra devient un concert, . . . nous ne sommes plus au temps au l' inscription — *Palais magnifique* — clouée sur un poteau, suffisait à l'illusion des spectateurs: Shakspeare et ses contemporains n' en demandaient pas davantage; mais c' étaient Shakspeare et les Anglais d' Elisabeth, et nous autres bourgeois de 1840, nous avons l' imagination un peu paresseuse et nous manquons essentiellement de naïveté.“
- <sup>4/</sup> Jedna z prací je teatrologický pohled na francouzskou velkou operu /Ch. Frese, *Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers*. Berlin-Lichterfelde, Robert Lienau 1970/, druhá sleduje charakteristiku operního vyjadřování na příčinách proměn činoherní předlohy ve Verdiho operách /L. K. Gerhartz, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen*



- Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper. Berlin, Verlag Merseburger 1968/. Plodnost těchto podnětů se ukázala vzápětí zejména v pracích Dahlhausových /srv. už např. C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. Regensburg, Gustav Bosse Verlag 1971/.
- 5/ Viz IV. jednání, 2. scéna. I nadále budeme v textu pro orientaci uvádět data prvních provedení. U finálních obrazů nebudeme odkazovat na výstupy, neboť to není pro jejich spolehlivou identifikaci nutné.
- 6/ Srv. V. Hugo, *Cromwell*. Paris, J. Hetzel & Cie, Maison Quantin b. r. Préface, s. 21: „On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable; . . .“
- 7/ Viz M.—A. Allévy, l. c., s. 59; L. Finscher, *Aubers La muette de Portici* und die Anfänge der Grand-opéra. In: Festschrift Heinz Becker. Laaber-Verlag 1982, s. 89; N. Wild, l. c., s. 22.
- 8/ Viz *Berliner Allgemeine Zeitung*, 6, 1829, s. 27 n. Přetištěno in: K. Rönau, *Grundlagen des Werturteils in der Opernkritik um 1825*. In: *Beiträge zur Geschichte der Oper*. Vyd. H. Becker. Regensburg, Gustav Bosse Verlag 1969, s. 41—42. Cit. v překladu.
- 9/ V překladu citujeme původní scénickou představu autorů: „Fenella se pomalu probírá z mdloby, spatří Alphonsa u Elviry, zdvihne se, věnuje mu poslední pohled plný výčitek a lásky a spojí jeho ruku s Elviřinou, pak rychle vyběhne ke schodům, které stojí v pozadí jeviště. Překvapení jejím náhlým odchodem se Alphonse a Elvire otočí, aby jí dali naposledy sbohem. V té chvíli začne Vesuv chrlit kotouče dýmu a plamenů. Fenella mezitím vystoupila až na terasu a pozoruje tuto strašlivou podívanou. Zastaví se, strhne šerpu a hodí ji směrem k Alphonsovi, zdvihne oči k nebesům a vrhne se do propasti. Alphonse a Elvire vyrazí výkřik zděšení. Přitom Vesuv zuří s plnou silou. Z kráteru se valí hořící láva. Zděšený lid padá na kolena.“ Srv. libreto E. Scribe & G. Delavigne, *La Muette de Portici*. Paris, Tresse & Stock 1888, s. 54—55.
- 10/ Analýzu scény srv. C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1980, s. 105—106.
- 11/ Opíráme se o rozšířenou francouzskou verzi původně italské opery z roku 1818 *Mosè in Egitto*, jejíž plný titul příznačně zní *Moïse et Pharaon ou le Passage de la Mer Rouge*.
- 12/ Viz III. jednání, 3. výstup; I. jednání, 6. výstup; III. jednání, 3. výstup a finále IV. jednání.
- 13/ K rozdílným vyjadřovacím prostředkům opery a klasického mluveného dramatu srv. L. K. Gerhartz, l. c.
- 14/ Srv. 4. scénu II. jednání obsaženou v kritickém vydání libreta /J. Wenzig — E. Špindler, *Dalibor*. Vyd. J. Bartoš. Praha, Melantrich 1944, s. 138—140/ a 3. scénu II. jednání.
- 15/ Viz I. jednání, 2. výstup.
- 16/ Viz I. jednání, 3. výstup.
- 17/ Viz III. jednání, 3. výstup.
- 18/ Škroup viz III. jednání, 12. výstup, Šebor viz II. jednání, 3. výstup.
- 19/ Pro dokreslení rozmanitosti dramaturgického využití si stručně uveďme ještě následující příklady. V závěru Fibichovy *Šárky* /Praha, 1897/ zjevení zabitých dívek nejen zpřítomňují Šárčin vnitřní konflikt a dále rozněcují její afekt, ale současně scénicky předvedou osud kolektivního hrdiny. Také ve Smetanově *Čertově stěně* /Praha, 1882/ vykouzlený obraz nešťastné *Katušky* /II. jednání, 1. výstup/ ukáže Jarkův vnitřní konflikt, pronásledující ho i ve snu, a zároveň divákovi sdělí stadium paralelně probíhajícího skrytého děje a umožní plynule na něj navázat v následující proměně. Podobně se děj z mezidobí zpřítomní ve Faustově vidění uvězněné *Markétky* v Gounodově opeře /V. jednání, 3. výstup/. Poslední scéna Meyerbeerových *Hugenotů* /Paříž, 1836/ náleží živému obrazu, jenž zjeví v plné názornosti osud kolektivního hrdiny a optickými prostředky tak vystupňuje to, co předtím bylo naznačeno zpívaným slovem a ilustrativní hudbou.
- 20/ Viz II. jednání, finále. Blíže o tom srv. Ottlová, M. — Pospíšil, M.: *Operní libreto jako modifikace dramatu*. In: *Hudba a literatura*. Frýdek-Místek, Okresní vlastivědné muzeum 1983, s. 36—39.

Jinou funkci má živý obraz v libretním přepracování Shakespearovy *Bouře Scribem* pro Halévyho operu /Paříž, 1851/, kde na samý závěr skupení shrne výsledek děje.

<sup>21/</sup> Viz II. jednání, 5. výstup.

<sup>22/</sup> „Na konci přicházejí . . . v pozadí obrazy panovníků českých od Jaromíra počnouc až na naše doby. Když pak přijde poslední obraz J. Veličenstva krále nynějšího, udělají v orchestru intrády, a všickni — vojvoda Jaromír, jeho choť, myslivec Hovora, jeho dcera, Ferina šašek, ano i Boleslav, starý slepý /podtrhl K. J. E./ otec Jaromírův — všickni se klaní obrazu Jeho Veličenstva v tom okamžení řeckým ohněm ozářenému.“ Srv. posudek dnes nezvěstné opery od K. J. Erbena z ledna 1864. Přepis celého posudku viz P. Daněk — J. Vyšohlídková, *Dokumenty k operní soutěži o cenu hraběte Harracha*. In: *Miscellanea musicologica*, 30, 1983, s. 151.

<sup>23/</sup> Viz I. jednání, 4. a 9. výstup; IV. jednání, 3. výstup a V. jednání, finále.

<sup>24/</sup> K tomu blíže srv. M. Ottlová — M. Pospíšil, *Český historismus a opera 19. století*. Smetanova Libuše. In: *Uměnovědné studie III*. Praha, Ústav teorie a dějin umění ČSAV, s. 83—99.

še. In: *Uměnovědné studie III*. Praha, Ústav teorie a dějin umění ČSAV, 1981, s. 83—99.

<sup>25/</sup> Podobně viz například i závěr *Meybeerova Roberta d'ábla* /Paříž, 1831/ a *Pucciniho Sestry Angeliky* /New York, 1918/.

<sup>26/</sup> K interpretaci důvodů změn srv. C. Dahlhaus, *Über den Schluß der Götterdämmerung*. In: *Richard Wagner — Werk und Wirkung*. Vyd. C. Dahlhaus. Regensburg, Gustav Bosse Verlag 1971, s. 97—115.

<sup>27/</sup> Český překlad podle R. Wagner, *Götterdämmerung*. Vollständiges Buch. Vyd. C. R. Kruse. Leipzig, Philipp Reclam b. r., s. 85.

<sup>28/</sup> O tom, že skladatelé museli počítat s překážkami, jež jim možnosti provozu kladly, svědčí i známý výrok B. Smetany: „Stroje a proměny smíme arcit' teprv od budoucího národního divadla očekávat.“ /In: V. H. Jarka, *Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858—1865*. Praha, Nakladatelství Pražské akciové tiskárny 1948, s. 137/. Z hlediska divadelní techniky nedokonalé provedení díla mohlo přivodit na dlouhá léta jeho neúspěch u publika, jako třeba v případě *Dvořákovy Vandy* /Praha, 1876/ nebo *Smetanovy Čertovy stěny* /Praha, 1882/.